

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE DEVENIR-ANIMAL
DANS L' OEUVRE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS:
LES CAS EXEMPLAIRES DE
LA FUITE À CHEVAL TRÈS LOIN DANS LA VILLE,
QUAI OUEST ET ROBERTO ZUCCO

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
PASCAL ROBITAILLE

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à Monsieur Shawn Huffman, professeur au Département d'Études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et directeur de ce mémoire, pour la sagacité de ses commentaires et analyses, la perspicacité de ses corrections, sa générosité, son écoute, sa disponibilité et son dévouement infinis. Merci.

Je tiens aussi à remercier mes parents, Claire et Jean-Pierre Robitaille, pour leur soutien moral, affectif et financier, tout au long de cette entreprise. Sans vos encouragements répétés, la réalisation de ce projet n'aurait pas été possible.

Finalement, merci à Geneviève Ayotte, ma Rose des Vents...

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
1 Préambule à une littérature animale	1
2 La critique et les animaux	2
3 L'animal en corpus	3
4 Écrire sa honte	4
5 Quand écrire c'est devenir	6
6 Le devenir comme phénomène mineur	7
7 Le devenir-animal et la mort de la bête	8
8 Le devenir-animal et la mort de l'auteur	10
9 Articulation du mémoire	12
CHAPITRE I	
POUR UN BESTIAIRE KOLTÉSIEN	14
1.1 Un bestiaire	14
1.2 Le bestiaire en tant que genre littéraire	19
1.3 Caractéristiques des bêtes en présence	21
1.4 Rôles et fonctions des animaux koltésiens	24
1.5 Le renversement	30
1.6 Bestiaire ou anti-bestiaire ?	34
1.7 Conclusion	36
CHAPITRE II	
LE DEVENIR-ANIMAL DANS <i>LA FUITE À CHEVAL TRÈS LOIN DANS LA VILLE</i> , <i>QUAI OUEST</i> ET <i>ROBERTO ZUCCO</i>	37
2.1 Le devenir-animal	37
2.1.1 Qu'est-ce que le devenir-animal ?	37
2.1.2 Progression ou régression: l'involution	40
2.1.3 La fonction d'anomal	41
2.1.4 Territoire, territorialisme et déterritorialisation	43
2.1.5 Les <i>figures animales</i> : dynamisme interne d'une contagion langagière	45

2.2 Des personnages en devenir	46
2.3 Le «cas» Félice	47
2.3.1 Naissance non-humaine, ou la maternité déterritorisée	47
2.3.2 Mimétisme animal	49
2.3.3 Des animaux aux <i>animots</i>	51
2.4 La bête Abad	52
2.4.1 Présentation explicite, comportement implicite	52
2.4.2 L'animal albinos, ou le spécimen minoritaire	55
2.4.3 La bête lumineuse	56
2.5 Roberto Zucco, prédateur social	57
2.5.1 Le pacte d'alliance diabolique	58
2.5.2 Le Déterritorisé	59
2.5.3 D'un devenir l'autre	61
2.6 Conclusion	64
CHAPITRE III	
L'AFFECT ANIMAL	66
3.1 Pour une définition deleuzienne et guattarienne de l'affect	67
3.2 Affects et percepts	70
3.3 De la désubjection à la déshumanisation	72
3.4 L'animal en rut, pour une sexualité non-humaine	75
3.5 Le silence de la bête	77
3.6 Qui es-tu Roberto ?	78
3.7 Violence gratuite ou prédation instinctuelle ?	81
3.8 Conclusion	85
CONCLUSION	86
1 Le rhizome animal	86
2 Comparaison des devenirs-animaux d'un personnage et d'un texte à l'autre	89
NOTES	92
BIBLIOGRAPHIE	103

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
1.1	Les animaux dans <i>La fuite</i>	15
1.2	Les animaux dans <i>Quai ouest</i>	16
1.3	Les animaux dans <i>Roberto Zucco</i>	17
1.4	Bestiaire sommaire de Koltès	18

RÉSUMÉ

L'objectif général de ce mémoire est d'étudier la *présence animale* dans l'œuvre du dramaturge français Bernard-Marie Koltès. Cette expression nous sera indispensable, car elle décrit autant le peuplement animal des textes de ce dernier que la présence animale à l'intérieur de ses personnages, c'est-à-dire leur *animalité*. L'étude de la *présence animale* est féconde, puisqu'elle nous révèle à la fois l'idéologie défendue par Koltès, en plus de mettre en lumière un type très particulier de subjectivation de ses personnages littéraires: les *devenirs-animaux*.

Les objectifs spécifiques de ce mémoire sont, premièrement, de cataloguer les divers animaux présents dans notre corpus littéraire. Nous effectuerons ce repérage dans le but de dresser le bestiaire sommaire du dramaturge. Cet exercice nous permettra ensuite de caractériser les animaux koltésiens, avant de les comparer à ceux qui constituaient le bestiaire littéraire traditionnel. Par l'entremise de cette comparaison, nous dévoilerons l'idéologie et certaines valeurs défendues par Koltès. Le deuxième objectif spécifique de ce mémoire est d'étudier, de manière théorique cette fois, l'animal en le traitant comme un processus de subjectivation des êtres. En effet, la rencontre, que nous pourrions qualifier de *noce contre nature*, entre les animaux et les sujets koltésiens engage ces derniers dans des phénomènes singuliers que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment des *devenirs-animaux*. En étudiant ceux-ci à partir des théories de Deleuze et Guattari, nous ferons la jointure entre l'identité des personnages du dramaturge et l'animalité. Par ailleurs, nous décrirons certaines voies qu'empruntent les devenirs pour se manifester, en analysant les *cas* particuliers de trois personnages de Koltès. Le troisième et dernier objectif spécifique de ce mémoire est d'aborder les conséquences affectives et perceptives – les *affects* et *percepts* – des devenirs-animaux chez les sujets devenant. Nous montrerons que les devenirs-animaux, en entraînant les personnages dans une autre dimension ontologique, suscitent en eux une intense circulation d'affects et de percepts de nature *animale*. Ces affects et percepts *animaux* déshumanisent les personnages qui se transforment en des animaux en puissance.

La *présence animale* chez Koltès constitue un *rhizome* au sens deleuzien et guattarien du terme. Le rhizome conçu par le dramaturge compte trois plateaux qui correspondent à chacun des chapitres de notre mémoire. D'un chapitre à l'autre, la topique de l'animalité suit un mouvement de sémiose, c'est-à-dire que sa signification connaît des avancées. C'est dire que le rhizome koltésien est bien davantage qu'une thématique; il est plutôt une structure signifiante complexe et complète en elle-même.

[Affect; animal; animalité; bestiaire; devenir-animal.]

INTRODUCTION

1 Préambule à une littérature animale

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*¹, les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari postulent que l'«art commence peut-être avec l'animal» (1991, p. 174). Ces derniers voient les bêtes² comme une des origines possibles de l'inspiration et de la création artistiques chez l'homme. Cette hypothèse les pousse à affirmer plus loin dans leur essai que jamais «l'art ne cessera d'être hanté par l'animal» (1991, p. 175). Le philosophe Jacques Derrida défend une idée semblable lorsqu'il écrit, dans son texte «L'animal que donc je suis³», que «la pensée de l'animal, s'il y en a, revient à la poésie» (1999, p. 258). Il soutient alors la thèse que l'animal est un élément «dont la philosophie, par essence, a dû se priver» (1999, p. 258). Ces penseurs partagent l'idée que la bête peut déchaîner l'imaginaire de l'homme et pousser plus loin ses expériences artistiques, et ce, dans tous les domaines de la création.

La propension des écrivains à utiliser des animaux dans leurs œuvres a créé un véritable courant de *zoolittérature* dont les origines se sont perdues dans le temps. Parmi les plus illustres représentants de ce mouvement de littérature dite animale, nous comptons Herman Melville⁴, Isidore Ducasse, alias le Comte de Lautréamont⁵, Jack London⁶, Franz Kafka⁷, David Herbert Lawrence⁸ et Mikhaïl Boulgakov⁹, pour nous limiter à ceux-ci. Certains auteurs contemporains, dont Valère Novarina¹⁰ et William Golding¹¹, se sont inscrits dans la continuité de ce phénomène littéraire.

Le dramaturge français Bernard-Marie Koltès (1948-1989) compte également au nombre des écrivains contemporains qui ont entendu résonner dans leur conscience l'appel de l'animalité. Comme Anton Reiser¹², le héros du romantique allemand Karl Philipp Moritz (1756-1790), le dramaturge éprouve une fascination réelle pour le règne animal. Ceci l'amène, à l'instar de Derrida, à caresser le «projet fou de constituer tout ce qu'[il] pense ou écrit en zoosphère, le rêve d'une hospitalité absolue ou d'une appropriation infinie» (1999, p. 287). C'est pourquoi nous croyons qu'il compose ses textes *en et par* l'animal, *à travers* et *pour* la bête.

2 La critique et les animaux

Les problématiques de l'animal et de l'animalité, pourtant répandues dans l'œuvre de Koltès, n'ont été que partiellement traitées par ses critiques et analystes. En effet, rares sont les articles de fond ou les études savantes qui ont analysé en profondeur la présence animale dans cette œuvre, et ceux qui le font éludent rapidement la question au profit d'autres considérations théoriques. Les spécialistes s'en tiennent habituellement à des commentaires généraux sur le rapport étroit qui s'établit entre les hommes et les animaux dans les textes du dramaturge, sinon ils analysent l'animalité et l'instinct qui semblent gouverner ses personnages. On compte actuellement un seul article¹³ consacré au problème de l'*animalisme*¹⁴ koltésien, ainsi qu'une courte analyse proposée par Anne Ubersfeld dans son importante étude intitulée *Bernard-Marie Koltès*¹⁵.

Rodriguez-Antoniotti aborde la question animale chez le dramaturge comme une thématique, et non comme une problématique. De plus, elle considère une seule espèce dans son analyse, soit le chien, qui est l'animal fétiche de Koltès. Cependant, la faune littéraire de ce dernier est immensément plus riche et variée. À la figure canine, il faudrait ajouter celles des oiseaux, des insectes, des crustacés et d'autres mammifères. L'étude élargie des animaux que nous réaliserons nous plongera d'emblée dans le «*complexe de la vie animale*» qui se déploie dans les écrits koltésiens (Bachelard, 1970, p. 9, les italiques sont de l'auteur).

Dans l'étude qu'elle consacre à la vie et l'œuvre de Koltès, Ubersfeld entame une brève mais importante analyse sur la présence animale dans les écrits de ce dernier. Elle reconnaît d'abord la récurrence du motif animal dans les textes du dramaturge, ce qu'elle qualifie de «curieuse obsession de la présence des animaux» (2001, p. 171). Elle voit dans cette présence animale une des principales isotopies à traverser l'œuvre koltésienne. Plus qu'une thématique, l'isotopie est un réseau de sens qui traverse l'entièreté d'une œuvre. L'analyse d'Ubersfeld a la qualité d'élargir les possibilités significatives des animaux. Ce faisant, elle aborde l'animal comme une problématique complète en soi, et non pas juste une thématique.

L'étude que nous amorçons ici se situe dans le prolongement des hypothèses de Rodriguez-Antoniotti et Ubersfeld. Toutefois, nous envisagerons également la question animale comme une *problématique* comportant ses propres enjeux et complexités. Nous réactualiserons ainsi l'idée d'*isotopie animale* formulée par Ubersfeld, en la poussant un peu plus loin. Pour nous, l'animal est plus qu'une isotopie; nous le considérons aussi comme un processus de subjectivation des êtres. Nous croyons en effet que le contact, la rencontre, entre les bêtes et les hommes dans les textes de Koltès déclenchent des processus que Deleuze et Guattari appellent des *devenirs-animaux* de l'homme.

3 L'animal en corpus

Les textes qui constituent notre corpus comptent parmi les plus représentatifs de la problématique de l'animalité chez Koltès. Les textes que nous avons retenus sont tous liés à une période forte (la jeunesse ou la genèse de l'œuvre; la reconnaissance; et la maturité, l'achèvement) dans sa trajectoire d'écrivain. Notre premier choix, le roman *La fuite à cheval très loin dans la ville*¹⁶, titré à l'origine *La ville aux chats*¹⁷, a été composé entre les années 1974 et 1976. Le titre de ce roman dissimule un sens caché accessible aux initiés du monde de la drogue. Le mot *cheval* qu'il contient ne désigne pas le grand mammifère ongulé. Il renvoie plutôt à l'anglais *horse*, qui est le nom que les camés américains donnent à l'héroïne dans la rue. *La fuite* est le seul roman de la production de Koltès, même si toute sa vie durant il rêva d'en écrire d'autres. À ce propos, il déclare à Gilles Costaz¹⁸ dans un entretien accordé en 1988: «Je suis décidé à en écrire un autre. Le roman, c'est le top du top» (1999a, p. 92). Ce roman figure au nombre des écrits de jeunesse que le dramaturge a reniés suite au succès remporté par sa pièce *La nuit juste avant les forêts*¹⁹ en 1977 au Festival d'Avignon. Publié en 1984, près de huit ans après sa composition, *La fuite* est le premier texte de Koltès à paraître aux Éditions de Minuit, qui a édité son œuvre complète, hormis quelques titres.

La pièce *Quai ouest*²⁰ a été composée en 1983, suite à un voyage à New York. Cette pièce est la deuxième à voir le jour dans le cadre de la collaboration entre Koltès et le célèbre metteur en scène Patrice Chéreau. Cette pièce, inspirée par des éléments du paysage urbain new-yorkais, se déroule dans un hangar désaffecté qui abrite des hommes et des animaux. Sur le plan commercial, la mise en scène de cette pièce s'est avérée un échec. Plusieurs critiques et analystes ont accusé le décor, composé d'imposants

containers métalliques, d'avoir étouffé la poésie du verbe koltésien. Ces représentations ont néanmoins servi à le propulser à l'avant-scène du théâtre français.

Nous étudierons finalement la pièce *Roberto Zucco*²¹ rédigée en 1988, alors que le dramaturge se trouvait sur son lit de mort. Cette ultime pièce se veut en quelque sorte son testament littéraire. En effet, elle concentre la plupart des thèmes et préoccupations qu'il a développés dans son œuvre: un jeune homme qui se vit comme un animal errant sème la mort sur son passage. Cette pièce, dont le titre a été décalqué sur le modèle de l'auteur, le tueur en série italien Roberto Succo²², s'est retrouvée au centre d'une polémique dès sa mise à l'affiche à Chambéry en 1991²³.

En nous intéressant à des textes relevant de trois époques différentes, nous pourrions mesurer pleinement l'évolution de l'animalisme chez Koltès. Pour ce faire, nous analyserons l'articulation de la présence animale à l'intérieur de ses textes. Nous cataloguerons d'abord les bêtes qui peuplent notre corpus pour en élaborer le bestiaire sommaire. Ceci nous permettra de dégager les grandes lignes qui organisent la présence animale dans les textes du dramaturge et de révéler certaines idées et valeurs qu'il défend. Puis, après nous être attardé à ses animaux littéraires, nous analyserons les devenir-animaux propres à certains de ses personnages. Nous montrerons comment ces devenir modifient l'intériorité des sujets – affectivité et perception – en les reversant dans une dimension animale. Nous comparerons aussi les manifestations des devenir chez les personnages d'un texte à l'autre. Nous examinerons si ces devenir sont articulés dans les textes de jeunesse et s'ils le sont toujours dans ceux de maturité. De plus, comme ces écrits appartiennent à des genres différents, le roman et le théâtre, nous pourrions comparer le traitement stylistique des bêtes dans deux types de textes.

4 Écrire sa honte

Depuis le temps, de nombreux auteurs, penseurs, philologues et philosophes se sont questionnés sur le *pourquoi* de l'écriture. Qu'est-ce qui peut motiver une personne à se retrancher du monde pour écrire sur celui-ci, ou à partir de ce qui s'en dégage ? De nombreuses réponses ont été proposées à cette question cruciale chez les littéraires et le philosophes. À notre sens, l'hypothèse avancée par Deleuze compte parmi les plus intéressantes de ces tentatives de réponses. Ce dernier soutient que c'est la honte d'être

un homme qui nous incline à écrire. Dans *Critique et clinique*²⁴, il demande: «La honte d'être un homme, y'a-t-il meilleure raison d'écrire ?» (1993, p. 11). Cette honte à laquelle il réfère,

[...] nous ne l'éprouvons pas seulement dans les situations extrêmes décrites par Primo Lévi, mais dans des conditions insignifiantes, devant la bassesse et la vulgarité d'existence qui hante les démocraties, devant la propagation de ces modes d'existence et de pensée-pour-le-marché, devant les valeurs, les idéaux et les opinions de notre époque. (Deleuze et Guattari, 1991, p. 103)

La honte d'être un homme s'explique comme le refus d'obéir aux opinions et idées auxquelles les autres adhèrent, ou de participer à la destruction du monde et de la vie.

Koltès ressent également cette honte de l'humanité, qui se traduit chez lui par son dégoût des Français et des Occidentaux. Dans l'entrevue qu'il accorde à Michel Genson²⁵ en 1988, il déclare qu'il

[...] supporte de moins en moins les Français et les Occidentaux en général. L'arrogance, l'égoïsme, la sûreté d'eux-mêmes des Français, pas uniquement, d'ailleurs, des Français de province. Mais la province est la caricature de cet esprit français-là. (1999a, p. 116)

Il reproche aux Français leur conservatisme culturel et leur fermeture d'esprit face aux immigrants et aux étrangers. Ce dégoût des Français et des Occidentaux se transforme en véritable haine vers la fin de sa vie. En témoigne cette phrase tirée de son dernier entretien avec Lucien Attoun²⁶: «Mais c'est très clair : je hais les Français, je hais les Occidentaux. C'est pas un truc philosophique. Je les hais profondément. [...]. Je les trouve d'une arrogance incroyable. [...]. Je les hais vraiment. C'est pour ça que je ne supporte plus mon quartier...» (*Théâtre/public*, 1997, p. 28). Les mots sont révélateurs. Le dramaturge crache littéralement sur un certain *esprit français*, qu'il considère rétrograde et arriéré, et s'en prend violemment à tous ceux qui l'exaltent où qu'ils soient dans le monde, comme l'a fait avant lui le poète Antonin Artaud.

5 Quand écrire c'est devenir

Toujours selon Deleuze, le protocole de l'écriture, à l'image des pratiques sorcières ou magiques, repose sur le désir de l'écrivain de s'affranchir de son humanité, de s'arracher à l'humanité. C'est pourquoi on peut dire que «l'écrivain est un sorcier parce qu'il vit l'animal comme la seule population devant laquelle il est responsable en droit» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 294). L'écrivain devenant ou voyant ne se sent pas responsable des animaux, mais *devant* eux, ce qui est tout autre. À cet égard, les philosophes affirment que «nous ne devenons pas animal sans une fascination pour la [bête]. Fascination du dehors ? Ou bien [l'animal] qui nous fascine est-[il] déjà en rapport avec une bête qui nous habite au-dedans ?» (1980, p. 293).

L'homme de lettres recherche ce qui le distingue de l'animal. Ne trouvant pas de réponses substantielles ou convaincantes à ses interrogations, il décide de lui prêter sa *voix*²⁷, par l'entremise de son écriture. En retour de cette *voix humaine*, la bête propulse alors le sujet écrivant dans différents devenirs. C'est pourquoi Deleuze soutient qu'on

[...] écrit toujours pour les animaux, comme Hofmannsthal qui disait sentir un rat dans sa gorge, [...]. On ne s'adresse qu'à l'animal dans l'homme. Ça ne veut pas dire écrire à propos de son chien, de son chat, de son cheval ou de son animal préféré. Ça ne veut pas dire faire parler les animaux. *Ça veut dire écrire comme un rat trace une ligne, ou comme il tord sa queue, comme un oiseau lance un son, comme un félin bouge, ou bien dort pesamment*²⁸. (Deleuze et Parnet, 1996, p. 90)

L'écrivain doit écrire instinctivement, avec son corps et son intelligence d'animal, afin de communiquer et communier avec ses bêtes intérieures, c'est-à-dire son animalité. Ce faisant, il se transforme en «bête intellectuelle», d'autant moins intellectuelle qu'elle écrit avec ses sabots, son œil mort, ses antennes et ses mandibules» (Deleuze et Parnet, 1996, p. 91). L'expérience singulière qu'est l'écriture peut donc entraîner de nouveaux types de subjectivation chez l'homme.

Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable ou le vécu. L'écriture est inséparable du devenir : en écrivant, on devient-femme, on devient-animal ou végétal, on devient-molécule jusqu'à devenir imperceptible. (Deleuze, 1993, p. 11)

Lorsque la honte d'être humain atteint son paroxysme, qu'elle s'avère périlleuse pour l'équilibre, l'intégrité ou la survie de son Moi, l'écrivain s'enfonce dans des devenirs sans lesquels il ne pourrait plus continuer d'écrire ou d'être.

Koltès alimente sa haine des Français en devenant animal par l'écriture. Lorsque nous avançons qu'il devient animal en écrivant, nous voulons dire qu'il aborde la littérature et ressent la vie à *la manière* de l'animal. En d'autres termes, il crée, par ses propres moyens littéraires, une zone de voisinage qu'il partage avec l'animal et dans laquelle il est impossible de les discerner nettement l'un de l'autre. Le regard animalisé que le dramaturge pose sur l'extérieur n'épargne rien ni personne dans sa fulgurance, car, comme il se plaisait à le rappeler, «il ne faut pas oublier que les trois quarts de l'humanité vivent comme des chiens» (Rodriguez-Antoniotti, 2002, p. 37).

De cette écriture modalisée par les animaux naît des personnages qui sont de véritables *bêtes humaines*, pour citer le titre du roman de Zola²⁹. Dans un texte paru³⁰ dans le programme de la première mise en scène de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*³¹ par Chéreau, Koltès présente les personnages qui s'y affrontent comme des «chien» et «chat» (1991, p. 122). Par ailleurs, l'animalisme du dramaturge s'étend aussi à son univers professionnel. À cet égard, il considère les metteurs en scène et les critiques littéraires comme «*d'étranges animaux qui font et défont le théâtre*» (1999b, p. 104, les italiques sont de l'auteur). De la même façon qu'il compare ironiquement le metteur en scène à «une espèce de crabe qui s'est posé sur le théâtre qui n'a pas été utile pendant des siècles, et qui ne le sera pas à un moment donné» (1999a, p. 143). Il conçoit son travail et sa vie sous le modèle de la *zoosphère*, pour reprendre une fois de plus le néologisme de Derrida.

6 Le devenir comme phénomène mineur

Revenons à la question des devenirs possibles de l'homme. Selon Paola Maratti-Guénoun³², la seule convention que doivent respecter ceux-ci est de s'éloigner «du modèle vide de l'Homme» (1999, p. 211). C'est pour cette raison que l'on ne rencontre guère de devenir-homme, car ce dernier renvoie à une «une forme d'expression dominante qui prétend s'imposer à toute matière» (Deleuze, 1993, p. 11). Or, les devenirs sont des phénomènes mineurs qui singularisent, marginalisent ou rendent minoritaires les

sujets qui les vivent. C'est dire qu'ils ont la faculté d'engendrer un état d'altérité chez ces derniers. D'emblée, l'adjectif *minoritaire* qualifie ici un certain type de rapports, de connexions, qui s'esquissent dans un milieu donné. Il ne désigne pas un plus petit nombre, ni une forme d'assujettissement. L'écriture, qui permet la création d'un état minoritaire, emporte toutes les identités, même celle de la langue qui se voit porter vers un devenir-autre. Il existerait donc un devenir propre à l'écrivain qu'il ne faudrait surtout pas confondre avec un devenir-écrivain. Celui-ci serait plutôt de l'ordre d'un «devenir-non-écrivain» (Deleuze et Parnet, 1996, p. 56). Car, comme l'indique Marrati-Guénoun, «on n'écrit pas pour écrire, encore moins pour devenir écrivain» (1999, p. 212). On écrit pour déchaîner la vie partout où il y en a, autrement dit pour contrer la mort qui nous guette ou se dérober au vide qui nous menace.

7 Le devenir-animal et la mort de la bête

Deleuze poursuit son explication des devenirs-animaux en affirmant que l'on «devient d'autant plus animal que l'animal meurt [...]». La littérature commence avec la mort du porc-épic, suivant Lawrence, ou la mort de la taupe, suivant Kafka [...]. On écrit pour les veaux qui meurent, disait Moritz» (1993, p. 12). Dans sa *Lettre de Lord Chandos*³³, l'écrivain allemand Hugo von Hofmannsthal confesse, sous la griffe d'un pseudonyme anglais, vivre *intérieurement* l'agonie du peuple des rats qui loge dans les caves de ses métairies. À cet instant, il intériorise l'animal pour s'approprier ses souffrances. En résulte que c'est en sa conscience même que «l'âme [des rats montre] les dents au destin monstrueux» qui les attend (1999, p. 46):

[...] alors s'ouvre soudain au fond de moi cette cave emplie par l'agonie d'un peuple de rats. Tout était au-dedans de moi : l'air frais et lourd de la cave envahi par l'odeur douceâtre et forte du poison, et la stridence des cris heurtant les murs moisissés ; cette confusion de spasmes impuissants, ces galops désespérés en tous sens ; la recherche forcenée des issues ; le regard de froide colère, quand deux bêtes se rencontrent devant une fissure bouchée. (1999, p. 46)

L'affect qui naît chez l'écrivain qui assiste à la mort d'une bête n'est pas de l'ordre de la pitié, de la compassion ou de la sympathie. Il s'agit plutôt d'une *participation contre nature*³⁴. L'homme de lettres, plus sensible ou *disponible* que ses semblables, sent mourir l'animal *en* lui, à travers les interstices de son être simultanément fasciné et bouleversé par la vision terrible de cette mort.

Une éthique animale s'impose alors en lui: ou commencer à écrire comme une bête, *ce chien écrit comme un porc*, ou bien cesser définitivement de le faire. C'est que «le rat devient une pensée dans l'homme, une pensée fiévreuse, en même temps que l'homme devient rat, rat qui grince et agonise» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 315). À cet instant, l'homme de lettres est habité, voire même hanté et possédé³⁵, par la bête qui meurt en lui. Dès lors, il s'agira pour ce dernier d'écrire comme un rat tord sa queue, longe les murs ou ronge un bout de pain sec, comme le dit Deleuze à propos de Hofmannsthal.

Koltès cherche à renouer avec son animalité en mettant de nombreuses bêtes à mort dans ses récits. Pour y arriver,

[...] il [doit], un instant, être mort dans l'animal, c'est seulement ainsi que l'animal [peut] mourir à sa place. [...] Mais tout [repose] sur le fait qu'il [est] lui aussi mort dans l'animal, un instant. Que son existence, pour la durée d'une respiration, s'[est] dissoute dans l'existence étrangère. (Hofmannsthal, 1999, p. 65)

Paradoxalement, c'est en mourant symboliquement dans la bête que le dramaturge assure son existence et celle de ses devenirs-animaux. Cette constatation nous amène à postuler que ceux-ci sont de nature sacrificielle, voire symbolique. Du moins, ils comportent un fort coefficient mortifère.

Dans *La fuite*, on rencontre un personnage qui abat un chat d'une manière crapuleuse, gratuite et, à la limite, sexuelle:

[Cassius] éleva l'animal à hauteur de ses yeux ; puis, il s'en caressait le visage, tout le corps, lentement. Il tenait dans une main la tête entière de la bête, maintenant sa gueule et ses yeux fermés. / Il la mit ensuite entre ses jambes qu'il referma sur elle. (1984, p. 84)

Après l'avoir étouffé, Cassius termine son rituel sadique, en enfonçant «d'un coup le couteau dans le ventre du chat» (1984, p. 89). Des animaux trouvent également la mort dans *La nuit*. On raconte dans cette pièce qu'un vieux général du Nicaragua et ses soldats mitraillent les oiseaux qui peuplent la forêt tropicale, «font des cartons sur tout ce qui s'envole au-dessus des feuilles» (1988a, p. 50). Un tel scénario se répète également dans la pièce *Combat de nègre et de chiens*³⁶ qui se termine lorsque les gardiens noirs du chantier assassinent Toubab, le chien blanc de l'ingénieur Cal, et son maître: «*Sa tête éclatée [celle de Cal] est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents*»

(1989, p. 108, les italiques sont de Koltès). Dans cet exemple, l'animal périt à cause du rapport étroit qui le lie à l'homme. Tel maître tel chien, pourrions-nous dire: les gardes noirs reportent la souffrance de l'homme à l'animal. Koltès prolonge donc la durée de ses devenirs-animaux en sacrifiant littérairement des bêtes et en créant littéralement un homme qui devient *animal*. Ceci nous porte à croire que son travail s'inscrit dans la filiation des théâtres cruels et rituels élaborés par Artaud et Jean Genet.

8 Le devenir-animal et la mort de l'auteur

Il existe un lien presque organique entre les devenirs-animaux et la mort. En effet, un devenir-animal peut causer de graves problèmes à l'écrivain qui en subit les effets. C'est qu'en devenant animal, les désirs et préoccupations de ce dernier changent de nature. Ce déplacement ontologique bouleverse radicalement son rapport à soi et aux autres. L'écrivain britannique David Herbert Lawrence a personnellement vécu le drame du rejet et de l'incompréhension qu'il attribue à ses devenirs-animaux. Dans la lettre du 20 mai 1929 qu'il envoie à son ami, biographe et critique, John Middleton Murray, Lawrence dénonce le sort qui lui est réservé par ses contemporains:

Je suis las de m'entendre dire qu'un animal de cette espèce n'existe pas, et ce par des animaux qui sont simplement différents. Si je suis une girafe et que les Anglais ordinaires, qui écrivent sur moi et disent qu'ils me connaissent, sont de gentils toutous bien élevés, nous y voilà : les animaux sont différents. [...]. Crois-moi, tu ne m'aimes pas. *L'animal que je suis, tu as pour lui une aversion instinctive*³⁷ [...]. (2001, p. 203)

L'abîme qui se creuse entre les sujets devenant et leurs dissemblables est parfois trop grand pour être franchi ou aboli. Dans certains cas limites, il peut conduire les écrivains à leur propre mort, qu'elle soit psychique ou physique.

Deleuze défend l'idée que «tant de silences et tant de suicides d'écrivains doivent s'expliquer par ces noces contre nature, ces participations contre nature» que sont les devenirs-animaux» (Deleuze et Parnet, 1996, p. 56). Il arrive parfois que la ligne de fuite empruntée par un auteur se transforme en un mouvement d'abolition, en un processus d'anéantissement. Les visions de Kafka, les dépressions de Woolf³⁸, la folie lumineuse d'Artaud, l'alcoolisme de Lawrence, le suicide de Gauthier³⁹, en sont de vibrants exemples⁴⁰. Nous serions même tenté d'avancer que ces écrivains ont vu dans la vie quelque chose de trop grand, d'inaccessible pour eux. Ces quelques considérations

préliminaires nous conduisent à la conclusion suivante: la mort de la bête augmente la vitesse de propagation des devenirs-animaux, et la vitesse croissante de ceux-ci pousse parfois l'écrivain vers sa propre mort, qu'elle soit imaginaire (silence) ou réelle (suicide).

Entre les années 1974 à 1976, Koltès emprunte à son tour une telle ligne d'abolition⁴¹. Il se vit alors comme un «animal en mal de lui-même» (Derrida, 1999, p. 253). Il accède alors à l'«espèce de déséquilibre⁴²» auquel il aspire dans sa lettre datée du 20 juin 1969. Dès lors, sa subjectivité se fragmente, se dédouble et se multiplie, ce qui l'empêche de se construire une individualité propre⁴³. Pour s'évader de son vide, il expérimente certaines drogues «mais se désintoxique assez vite, peu persuadé par cette expérience-là» (Ubersfeld, 2001, p. 27). Puis il abandonne momentanément l'écriture, décide de se terrer dans le silence⁴⁴. Dépressif⁴⁵, il sombre dans la mélancolie et tente d'en finir avec la vie au cours de l'année 1975⁴⁶.

La tentative de suicide de Koltès nous renvoie par extension aux scènes de morts d'animaux dont recèlent ses textes. Est-il possible que la mort de l'animal passe chez-lui par une sexualité qui serait peut-être même la sienne ? À ce propos, Derrida affirme que «les animaux sont accueillis, de façon de plus en plus délibérée, à l'ouverture de la différence sexuelle. Plus précisément *des* différences sexuelles» (1999, p. 286, les italiques sont du philosophe). Du point de vue derridien, la diversité animale est un *signe* de la diversité des pratiques sexuelles de l'homme. Par ailleurs, l'animalité mortifère qui traverse les textes du dramaturge est peut-être une trace lointaine de son homosexualité ? Ce n'est ici qu'une hypothèse que nous ne développerons pas davantage, car ce dernier rejette lui-même l'argument sexuel pour expliquer ses pratiques d'écriture⁴⁷. Suite à cette profonde crise existentielle qui dura un peu moins de deux ans, Koltès revint revigoré à l'écriture. Dans son entretien avec Jean-Pierre Han⁴⁸, il déclare: «Et quand je me suis mis à écrire, c'était complètement différent, c'était un autre travail» (1999a, p. 10). Cette nouvelle approche de l'écriture a relancé chez lui de nouveaux devenirs-animaux qui ont pris fin le jour de sa mort, le 15 avril 1989.

9 Articulation du mémoire

Notre perspective, d'abord très générale (l'animal), nous conduira à l'étude d'un certain type de subjectivation des êtres (le *devenir-animal*), et se terminera par l'analyse des conséquences affectives particulières de ces devenirs (*affects* animaux). Ainsi, nous analyserons dans le premier chapitre la présence animale dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès. Pour ce faire, nous dresserons le bestiaire sommaire de notre corpus que nous comparerons ensuite avec le bestiaire en tant que genre littéraire. Cet exercice nous permettra de dégager les principales caractéristiques des bêtes koltésiennes et leurs fonctions significatives dans les textes. Nous verrons également que ses animaux sont eux-mêmes soumis à un processus de renversement qui en font des monstres en puissance. Ce travail de repérage est nécessaire, car il nous permettra de positionner le bestiaire de Koltès par rapport au bestiaire littéraire traditionnel.

Dans le deuxième chapitre, nous aborderons la question de la présence animale à l'intérieur même des individus par l'entremise des théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur le *devenir-animal*. Notre problématique se formulera ainsi: la rencontre entre les animaux et les hommes entraîne ces derniers dans une autre dimension ontologique, c'est-à-dire qu'elle provoque en eux une succession de changements qui les rapprochent de la bête. Dans un premier temps, nous expliquerons ce qu'est le concept de devenir-animal selon les philosophes, en dégageant ses principales constituantes et composantes. Dans un deuxième temps, nous appliquerons ce concept à trois personnages de notre corpus, soit Félice, Abad et Roberto Zucco. Nous verrons ainsi si Koltès se conforme ou non aux théories de Deleuze et Guattari. Notre hypothèse est que le dramaturge, même s'il respecte certaines notions avancées par les philosophes, se démarque le plus souvent de leurs propositions. Il s'approprie donc le concept de devenir-animal en le personnalisant.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons les conséquences affectives et perceptives des devenirs-animaux sur les personnages koltésiens par l'entremise des notions d'*affect* et de *percept* propres à la pensée de Deleuze et Guattari. Nous montrerons que les affects et percepts de nature animale créés par le dramaturge provoquent la déshumanisation des sujets devenant, en plus de diminuer leur champ de présence et leur degré de puissance. Cette déshumanisation qui les emporte fait ressurgir

l'instinct qui se substitue à la rationalité comme mode de pensée. Cette résurgence de la pensée primitive modifie en profondeur leur comportement et leur rapport aux autres. De plus, l'instinct amène les personnages à vivre selon les lois de la jungle, autrement dit du plus fort, ce qui explique leur recours à la prédation et à la violence.

CHAPITRE I

POUR UN BESTIAIRE KOLTÉSIEEN

Les animaux prolifèrent dans le paratexte et le texte des écrits de Koltès. Ceux-ci apparaissent parfois dès le titre, comme dans les cas du roman *La fuite à cheval très loin dans la ville* et de la pièce *Combat de nègre et de chiens*. On les retrouve également dans les indications scéniques de ses pièces. Les exemples de cette pratique sont presque infinis chez le dramaturge, et ce, tant dans ses écrits de jeunesse que dans ceux de maturité. Chez ce dernier, les cris et les mouvements des animaux *structurent* en quelque sorte l'action dramatique en accentuant les climats de tension des récits. Ce qui fait dire à Rodriguez-Antoniotti que les animaux koltésiens correspondent à «cette présence *off*, cette partition, ces choreutes des temps modernes qui parasitent les dialogues et horripilent les consciences» (2002, p. 38). Les bêtes se présentent aussi sous la forme des *figures animales*¹ que les personnages utilisent pour s'attaquer verbalement entre eux.

1.1 Un bestiaire

Il serait vain d'entreprendre l'analyse de la problématique animale chez Koltès sans connaître les bêtes présentes dans son œuvre et, plus précisément, dans notre corpus. Nous avons donc compilé la liste des différents animaux qu'on y rencontre, dans leur ordre d'apparition dans les textes, dans le but d'élaborer son bestiaire sommaire. Nous entendons ici le mot *bestiaire* comme la liste complète des animaux, réels ou imaginaires, qui peuplent l'univers d'un auteur ou d'un artiste quelconque. Pour réaliser le bestiaire koltésien, nous avons noté le nom des animaux que nous avons croisés au cours de nos lectures, ainsi que le numéro de la ou des page(s) où ils apparaissent. Par la suite, nous avons comptabilisé leur nombre total d'occurrences dans chacun des textes. Nous avons conservé le nom de tous les animaux, indépendamment qu'il soit celui d'un genre (par exemple les oiseaux, les insectes, les poissons, les chiens, etc.) ou d'une race (par exemple le doberman, le martinet, le maquereau, etc.), ou encore qu'il se rapporte à un référent autre que la bête (par exemple, le nom *jaguar* dans *Quai ouest* qui désigne une automobile et non le fauve). De plus, nous n'avons pas tenu compte de la présence plurielle des animaux, c'est-à-dire de l'effet de *meute*, dans les prochaines listes. Nous

avons fait ce travail de repérage dans le but de faire connaître une portion de la faune littéraire du dramaturge.

Véritables arches de Noé littéraires, les textes que nous étudions se répartissent entre eux cinquante-huit espèces différentes, pour un total de plus de deux cent cinquante manifestations animales. Dans *La fuite*, on répertorie vingt-cinq espèces différentes:

Tableau 1.1 Les animaux dans *La fuite*.

Nom des animaux	Page (s) où ils apparaissent	Nombre total d'occurrences dans le texte
1) Le cheval et la jument	Titre, pp. 17, 34, 36, 43 et 103	11 occurrences
2) Le cochon	Pp. 7, 52, 55, 64, 66, 124 et 139	16 occurrences
3) Le loup	P. 7	1 occurrence
4) Le chat et chaton	Pp. 8-10, 17, 61-62, 70, 82-85, 87-90, 117-118 et 123	37 occurrences
5) Le crabe	P. 22	1 occurrence
6) La chèvre	P. 28	1 occurrence
7) Les oiseaux	Pp. 32, 61, 75, 108 et 129	7 occurrences
8) Le chien et le chiot	Pp. 35, 91, 98, 105-107, 131 et 151	10 occurrences
9) Le coq	P. 41	1 occurrence
10) Le morpion	P. 79	1 occurrence
11) La sangsue	P. 80	1 occurrence
12) Le rhinocéros	P. 81	1 occurrence
13) Le cochon d'Inde	P. 91	1 occurrence
14) Le poisson rouge	P. 91	1 occurrence
15) Le ver	P. 93	1 occurrence
16) L'ânesse	P. 96	1 occurrence
17) Le rat	Pp. 100, 133, 135-136, 139 et 148	8 occurrences
18) Le pou	P. 114	1 occurrence
19) La punaise	P. 114	1 occurrence
20) Le cafard	P. 114	1 occurrence
21) La vermine	P. 114	1 occurrence
22) La guêpe	P. 133	1 occurrence
23) La mouche et le moucheron	Pp. 133 et 140	3 occurrences
24) Le vermisseau	P. 139	1 occurrence
25) Les insectes	P. 139	1 occurrence

Koltès utilise sensiblement le même nombre d'animaux dans ses pièces que dans son roman. Dans *Quai ouest*, vingt-cinq espèces se côtoient:

Tableau 1.2 Les animaux dans *Quai ouest*.

Nom des animaux	Page (s) où ils apparaissent	Nombre total d'occurrences dans le texte
1) Le sanglier	P. 9	1 occurrence
2) Le chien, la chienne et le chiot	Pp. 11, 33, 38, 49, 68-69, 73-75, 81, 84-85, 91 et 96	22 occurrences
3) Le cafard	P. 14	2 occurrences
4) Le rat	P. 14, 17-18, 53 et 81	6 occurrences
5) Les oiseaux	Pp. 16, 20, 87, 96 et 102	5 occurrences
6) Le jaguar	Pp. 17 et 59	2 occurrences
7) Le gorille	Pp. 18 et 59	2 occurrences
8) La fourmi	P. 19	1 occurrence
9) Les poissons	P. 31	1 occurrence
10) L'huître	P. 31	1 occurrence
11) Le dragon	P. 36	1 occurrence
12) Le pigeon	P. 38	1 occurrence
13) Le coq et la poule	Pp. 38, 75 et 81	4 occurrences
14) La larve	Pp. 38-39, 54 et 77	6 occurrences
15) La chauve-souris	P. 38	1 occurrence
16) Le crocodile	Pp. 39 et 41	2 occurrences
17) La mouche	P. 41 et 54	2 occurrences
18) L'hippopotame	P. 41	1 occurrence
19) Le pou	Pp. 45-46	4 occurrences
20) La puce	P. 50	1 occurrence
21) Le cheval	P. 64	1 occurrence
22) Le singe	P. 81	1 occurrence
23) Le têtard	P. 91	1 occurrence
24) Le doberman	P. 101	1 occurrence
25) Le chacal	Pp. 103-104	4 occurrences

Nous avons finalement catalogué vingt-huit espèces dans les pages de *Roberto Zucco*:

Tableau 1.3 Les animaux dans *Roberto Zucco*.

Nom des animaux	Page (s) où ils apparaissent	Nombre total d'occurrences dans le texte
1) Le rat	Pp. 11, 24, 79, 83-84	7 occurrences
2) Le chien	Pp. 14, 48-50 et 70	10 occurrences
3) La limace	Pp. 14 et 49	2 occurrences
4) La mouche	P. 14	1 occurrence
5) Le moineau	Pp. 20, 24 et 40	3 occurrences
6) Le pinson	Pp. 20 et 24	2 occurrences
7) Le poussin	Pp. 24, 32-33, 73 et 75	5 occurrences
8) L'alouette	P. 24	1 occurrence
9) L'étourneau	Pp. 24, 40 et 72	3 occurrences
10) La colombe	Pp. 24, 42, 83-84	6 occurrences
11) Le rossignol	Pp. 24 et 27	2 occurrences
12) Le serpent à sonnettes	P. 24	1 occurrence
13) Le porcelet et le cochon	Pp. 24 et 83-83	3 occurrences
14) Le rhinocéros	P. 25 et 92	2 occurrences
15) Le pou	P. 29	1 occurrence
16) Le maquereau	P. 29	4 occurrences
17) Le caméléon	P. 36	1 occurrence
18) L'hippopotame	P. 38	1 occurrence
19) Le martinet	P. 41	1 occurrence
20) La tourterelle	Pp. 43, 83-85	5 occurrences
21) Le moustique	P. 47	1 occurrence
22) Les oiseaux	P. 49	2 occurrences
23) Le crabe	P. 49	1 occurrence
24) L'hanneton	P. 49	1 occurrence
25) Le canard	P. 70	1 occurrence
26) La dinde	Pp. 70 et 75	2 occurrences
27) L'araignée	P. 78	1 occurrence
28) L'âne	P. 93	1 occurrence

En examinant attentivement ces listes, nous constatons que le dramaturge mélange les animaux de manière hétéroclite. Nous retrouvons une grande variété d'espèces dans ses textes, notamment des mammifères (le chien, le chat, le rat, le cheval, etc.), des insectes (le cafard, la mouche, la guêpe, la fourmi, etc.), des oiseaux (le coq, la poule, la colombe, le rossignol, etc.), des parasites (le morpion, le pou, la puce, la punaise, etc.), des poissons (le poisson rouge et le maquereau), des reptiles (le serpent à sonnettes, le crocodile et le caméléon), des batraciens (le têtard), des mollusques (l'huître

et la limace), des crustacés (le crabe) et des hirudinées (la sangsue). Malgré la diversité animale dont recèlent ses textes, il accorde une place plus grande, du moins dans notre corpus, aux mammifères et aux insectes.

En effet, certaines bêtes ne reviennent qu'une seule fois dans notre corpus, tandis qu'il y en a d'autres qui se répètent avec insistance d'un écrit à l'autre, parfois même à plusieurs reprises dans une seule page. Aussi nous avons constitué le bestiaire sommaire de Koltès à partir des animaux qui sont présents dans au moins deux des trois récits que nous étudions. Ces animaux sont, en ordre d'importance cette fois:

Tableau 1.4 Bestiaire sommaire de Koltès.

Nom de l'animal	Écrits dans lesquels il apparaît	Nombre total de manifestations
1) Le chien	<i>La fuite</i> , <i>Quai ouest</i> et <i>Roberto Zucco</i>	42 manifestations
2) Le rat	<i>La fuite</i> , <i>Quai ouest</i> et <i>Roberto Zucco</i>	27 manifestations
3) La cochon	<i>La fuite</i> et <i>Roberto Zucco</i>	19 manifestations
4) Le cheval	<i>La fuite</i> et <i>Quai ouest</i>	12 manifestations
5) La mouche	<i>La fuite</i> , <i>Quai ouest</i> et <i>Roberto Zucco</i>	6 manifestations
6) Le pou	<i>La fuite</i> , <i>Quai ouest</i> et <i>Roberto Zucco</i>	6 manifestations
7) Le coq	<i>La fuite</i> et <i>Quai ouest</i>	5 manifestations
8) Le cafard	<i>La fuite</i> et <i>Quai ouest</i>	3 manifestations
9) Le rhinocéros	<i>La fuite</i> et <i>Roberto Zucco</i>	3 manifestations
10) Le crabe	<i>La fuite</i> et <i>Roberto Zucco</i>	2 manifestations
11) L'hippopotame	<i>Quai ouest</i> et <i>Roberto Zucco</i>	2 manifestations

Seulement quatre de ces animaux reviennent dans chacun des écrits que nous étudions, soit le chien, la mouche, le pou et le rat. Il est d'emblée remarquable que ces espèces, considérées *maudites*, répugnantes ou nuisibles par l'homme, se voyaient exclues des bestiaires littéraires traditionnels.

La race canine occupe une place importante dans l'imaginaire animal de Koltès. Tout se passe comme si s'esquissait dans son oeuvre une poétique inspirée du chien – une *cynesthésie*. Il assigne au chien les fonctions les plus diverses: tantôt il est l'ami des personnages, comme Toubab le chien de Cal dans *Combat*, parfois il est son ennemi mortel, par exemple les chiens rampants de *Quai ouest* ou Toubab pour Alboury. Rodriguez-Antoniotti croit que «la figure du chien récurrente dans [les] pièces [koltésiennes] parle de la manière dont les êtres éprouvent la vie et s'éprouvent les uns les autres» (2002, p. 38). La chercheuse avance également que «la figure du chien prend en charge le malaise de la civilisation, ses obsessions, ses tourments et ses phobies terrées» (2002, p. 37). Suivant cette hypothèse, le chien serait un miroir vivant qui reflèterait la condition parfois inhumaine, pour paraphraser de loin Malraux², qui est faite à l'homme. C'est à se demander si Koltès a lu Nietzsche, qui écrit dans le *Gai savoir*: «J'ai donné un nom à ma douleur et je l'appelle «chienne» – elle est aussi fidèle, aussi importune et impudente, aussi divertissante, aussi intelligente que tout autre chien» (1967, p. 200). Notre hypothèse à ce stade est que le chien est l'animal exemplaire du dramaturge. Il est celui qui se montre le plus significatif, *dynamique*, pour reprendre la terminologie bachelardienne, dans son esprit *fauve*.

1.2 Le bestiaire en tant que genre littéraire

Nous avons déjà défini le mot *bestiaire* comme l'ensemble des bêtes employées par un artiste dans sa production. Chez les Romains, ce mot³ désignait celui qui devait combattre les fauves et les autres bêtes féroces, ou leur était jeté (*ad bestias*), lors des Jeux du Cirque. C'est au Moyen-Âge que cette définition s'est affinée. Le sens du mot s'est alors spécialisé pour s'appliquer à un genre littéraire florissant à l'époque.

Qu'est-ce qu'un bestiaire en tant que genre littéraire ? D'emblée, il est un genre traditionnel qui repose sur des règles et conventions strictes. C'est au cours de la période médiévale que ses codes sont devenus des dogmes. Le genre n'était cependant pas une nouveauté, encore moins une innovation stylistique de l'époque. En effet, «le premier bestiaire connu, *Physiologus*, remonte à la Grèce du second siècle de notre ère» (Desblache, 2002, p. 10). Dans l'histoire subséquente de la littérature, plusieurs écrivains⁴ ont conçu leur propre bestiaire. Le genre s'est ensuite prolongé jusqu'à nos jours.

Certains écrivains modernes, dont Guillaume Apollinaire⁵, l'ont récupéré pour lui donner un second souffle.

Le bestiaire est un recueil généralement illustré constitué de fables, légendes, poèmes, moralités ou contes, portant sur une trentaine d'animaux. Les animaux qui le composent obéissent à la norme abécédaire, autrement dit ils sont présentés en respectant l'ordre alphabétique. Rédigé sur un ton moralisateur ou religieux, la visée du bestiaire est essentiellement didactique et pédagogique. Son objectif principal est de «conforter l'être humain dans son rôle de roi de la création et de l'exhorter à dominer les caractéristiques animales qui se trouvent en lui» (Desblache, 2002, p. 9). C'est dire que l'auteur de bestiaire traditionnel tentait d'éduquer et d'instruire son lectorat tant au niveau spirituel que moral. Il cherchait à ancrer l'homme, personnifié par la bête, dans la religion afin de le préserver des pulsions primitives qui l'animent.

Le bestiaire médiéval imposait aussi ses codes dans les choix des animaux qui allaient y figurer. Les bêtes qu'on y sélectionnait devaient être emblématiques de certains caractères louables chez l'humain. On privilégiait donc des animaux comme le taureau, le cheval, le lion, le bouc, le bélier, le sanglier, l'âne, le coq et le renard, qui possèdent un fort coefficient anthropomorphique. À cet égard, les proverbes et maximes populaires nous enseignent que l'homme doit d'être *fier comme un coq, fort comme un cheval, rusé comme un renard, rapide comme un lièvre*, et ainsi de suite. L'animal se fait ici le représentant des valeurs les plus nobles de l'homme. Ceci explique pourquoi on ne retenait pas toutes les espèces dans le bestiaire traditionnel. Les familles des batraciens, des insectes, des parasites, des animaux nuisibles, charognards, nocturnes, fantastiques ou mythologiques (comme le *dragon* évoqué dans *Quai ouest*), en étaient scrupuleusement écartées. L'animal devait obligatoirement renvoyer à des valorisations positives et moralement acceptables, sous peine d'être exclu du bestiaire littéraire traditionnel. Nous avons précédemment montré que Koltès rejette ce code, lui dont les animaux fétiches (chien, mouche, pou et rat) étaient jugés nuisibles ou maléfiques à l'époque. L'utilisation de ces animaux permet au dramaturge d'élaborer un contre-système de valeurs et de proposer une vision zoomorphisée de l'homme. Grand lecteur de Shakespeare, Koltès s'en inspire pour s'opposer aux visées des bestiaires littéraires traditionnels.

1.3. Caractéristiques des bêtes en présence

Toutefois, si on s'en tient à lister et comptabiliser les animaux du dramaturge, on demeure à l'extérieur du problème de l'animalité tel qu'il le pose. «En effet, se borner à repérer les formes animales dans une exacte comptabilité de leur apparition, c'est oublier l'essentiel du *complexe* [animal chez le dramaturge], c'est oublier la dynamique de cette production vitale» (Bachelard, 1970, p. 27, les italiques sont du philosophe). Ces statistiques formelles nous informent cependant sur l'extrême densité animale dans ses écrits.

Nous éviterons de classer les bêtes de manière scientifique comme l'ont fait le naturaliste suédois Carl von Linné⁶ et, plus près de nous, l'éthologiste et zoologiste autrichien Konrad Lorenz⁷, dans leurs études. Nous refusons d'enfermer les animaux littéraires de Koltès dans des significations immuables. Nous désirons plutôt extraire les caractéristiques animales les plus nettement désirées et valorisées par ce dernier dans son écriture. D'emblée, il semble que ses choix animaliers soient motivés par la pluralité de leurs applications poétiques. Il emploie donc les formes animalières pour créer des effets stylistiques dans ses textes, en d'autres termes il s'en sert pour *naturaliser* son écriture. Notons maintenant quelques effets produits par ses choix.

Les listes précédentes nous permettent déjà quelques observations. Ainsi, *La fuite* compte sensiblement le même nombre de mammifères et d'insectes. Ceci permet à Koltès de jouer sur deux registres animaliers distincts, donc de créer différents effets stylistiques. La pièce *Roberto Zucco* est quant à elle dominée par une forte distribution de volatiles. Cette pièce compte en tout onze oiseaux. Finalement, *Quai ouest* est dominée par la présence des mammifères quadrupèdes et des volatiles qui évoquent l'air et la terre, le mouvement et la liberté. Nous développerons l'ensemble de ces idées ultérieurement.

Les caractéristiques auxquelles nous attacherons de l'importance pour décrire les animaux du dramaturge sont les suivantes: son genre ou espèce, sa classe (vertébré ou invertébré), son état (domestique ou sauvage), son lieu de provenance, et son temps d'action (diurne ou nocturne). Nous ne passerons pas en revue l'ensemble des animaux de notre corpus, seulement les plus récurrents. De plus, nous convoquerons uniquement

les bêtes qui se rapportent directement aux diverses caractéristiques que nous proposons d'aborder dans cette rubrique.

Les animaux koltésiens proviennent de partout sur le globe. Le dramaturge puise son inspiration tant dans la faune locale française que mondiale, ce qui a pour effet de maximiser ses possibilités créatrices. La plupart des animaux contenus dans ses textes se retrouvent en sol français. Toutefois, ceux-ci comptent également plusieurs animaux africains, dont le rhinocéros, le gorille, le crocodile, l'hippopotame, le singe, le serpent à sonnettes et le caméléon. Cette présence des animaux africains n'a rien d'étonnante. Elle renvoie à l'isotopie africaine que Koltès développe dans son œuvre. De ce groupe, le rhinocéros et l'hippopotame sont les bêtes qui synthétisent le mieux les *impressions d'Afrique* de Koltès, pour reprendre le titre de la pièce de Raymond Roussel⁸, son rêve d'africanité:

Zucco. – Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, c'est ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelées. [...]. Il y a aussi des rhinocéros blancs qui traversent le lac, sous la neige. (2001, p. 25)

Cette isotopie africaine se manifeste également à travers les personnages noirs qui peuplent son oeuvre (le Dealer, Alboury, Abad, le Grand Parachutiste noir, Petit Abou, etc.) et le dialecte africain (ouolof) qu'il réactualise comme langue *mineure* dans *Combat*.

Par ailleurs, la présence d'animaux vertébrés et invertébrés développe le paradigme du dur et du mou chez le dramaturge. Prenons l'exemple du crabe: ce petit crustacé est protégé de ses prédateurs naturels par une épaisse armure que les biologistes nomment l'*exosquelette*. D'étymologie grecque, le préfixe *-exo* concerne ce qui se trouve au-dehors, à l'extérieur du corps. Il s'oppose au préfixe *-endo* qui touche ce qui est à l'intérieur, au-dedans du corps. L'exosquelette est l'«enveloppe extérieure de certains animaux invertébrés (carapace des insectes et des tortues, coquille des mollusques, etc.)» (Rey, 1990, p. 297). Cette structure externe protège les entrailles de ces animaux en cas d'éventuelles attaques. Outre le crabe, l'huître, qui vit dans une coquille rugueuse, est le seul autre animal de notre bestiaire muni d'un exosquelette. Cependant, il y a des animaux terrestres (notamment le rhinocéros et l'hippopotame) qui ont une peau dure offrant une protection analogue à celle de l'exosquelette des invertébrés.

Si on le rapporte au plan des personnages, ce paradigme du mou (invertébré) et du dur (vertébré) se change en celui de la brute et du tendre. Il existe un lien étroit entre les personnages et l'animalité. De nombreux personnages koltésiens jouent les durs, mais sont en réalité des tendres ou des sentimentaux à l'intérieur. Prenons les exemples du Dealer dans *La solitude* et de Roberto Zucco, de la pièce éponyme. Ces personnages agissent tous deux comme des brutes, en effrayant ou en tuant ceux qu'ils rencontrent. Cependant, ils cachent au fond de leurs êtres, dans leur *for* intérieur, des blessures secrètes qui les rendent doux comme des agneaux. C'est pourquoi il n'est pas paradoxal que Zucco «*aide le vieux monsieur à se lever et l'accompagne*» (2001, p. 39, les italiques sont de Koltès) à la sortie du métro au tableau VI. Ce masque de dur, cette façade modelée comme un exosquelette cache en réalité des êtres dotés d'une grande fragilité et d'une affectivité exacerbée.

Koltès n'établit aucune distinction entre les animaux domestiques et sauvages dans son oeuvre. Chez-lui, le fait d'appartenir à un groupe ou à l'autre n'empêche pas le passage, le glissement vers l'autre état. Comme le soulignent Deleuze et Guattari: «Il y aura toujours possibilité qu'un animal quelconque, pou, guépard ou éléphant, soit traité comme un animal familier, ma petite bête à moi» (1980, p. 294). L'inverse est également possible. Un animal domestique peut à tout instant s'ensauvager, c'est-à-dire changer de plan de composition ou de consistance. Cela étant dit, les principaux représentants des animaux domestiques dans notre corpus sont le chien, le chat, le cochon d'Inde et le poisson rouge. La majorité des autres bêtes utilisées par le dramaturge vivent librement dans la nature. Il démontre donc une nette préférence pour les bêtes sauvages, autrement dit pour le non domestiqué.

Par un processus de renversement, les animaux diurnes du dramaturge se transforment en des bêtes nocturnes. En effet, ils sortent pour la plupart à la tombée du jour lorsque la nuit se pointe. Ils évoluent à l'heure où l'homme préfère se cloîtrer chez-lui. Dans *La fuite*, les chats attendent la venue de la nuit pour reprendre possession du cimetière où les ont conduits «des gérontocrates graves et furtifs» (1984, p. 9). Les chiens rampants de *Quai ouest* agissent également de la sorte (1985, p. 11). Les animaux sortent la nuit pour ne pas avoir à se soumettre à l'autorité et aux lois de l'homme; ils peuvent ainsi créer leurs propres règles.

Suite à ces quelques commentaires préliminaires, il nous est possible de dégager les grandes lignes de la présence animale dans notre corpus. D'abord, Koltès privilégie les animaux qui appartiennent aux classes des mammifères et des insectes. Ce faisant, il établit un rapport entre les animaux nobles et *ignobles*. De plus, il utilise à peu près également les classes des vertébrés et des invertébrés, d'où le paradigme du mou et du dur. Il favorise aussi les animaux sauvages qui lui permettent de créer un espace marginal par rapport à la légalité du jour, autrement dit un espace *fauve*.

1.4 Rôles et fonctions des animaux koltésiens

On peut aborder la question de l'animalité sous de nombreux angles. En effet, la bête est un objet d'étude dans des disciplines aussi distinctes que variées que la théologie, l'éthologie, la biologie, le symbolisme, l'archétypologie, la philosophie, la psychanalyse, l'anthropologie, la psychologie, la sémiotique, le structuralisme, la linguistique, et nous en passons. Ces champs de savoirs se sont développés parallèlement au cours des siècles en s'empruntant mutuellement des concepts et en prolongeant leurs réflexions dans certaines discussions théoriques.

La problématique de l'animalité dépasse cependant largement le cadre des disciplines susnommées. En effet, l'animal joue également un rôle actif dans les domaines artistique et littéraire, où son usage est généralisé tant chez les créateurs que les critiques et théoriciens. Traditionnellement, la majorité des analyses ayant porté sur la question de l'animalité en littérature ont adopté une perspective symbolique ou archétypale, à la suite des investigations de Jung⁹, Bachelard¹⁰ et Durand¹¹. Ou encore, une approche psychanalytique sous l'impulsion des recherches menées par Freud¹² et Lacan. Du point de vue de la psychanalyse, l'«animal représente les couches profondes de l'inconscient et de l'instinct, l'ensemble des forces qui nous gouvernent, à commencer par la libido» (Van Hoof, 2002, p. 403). Il agit donc comme un révélateur de l'animalité intérieure de l'homme, en dévoilant au grand jour les pulsions qui l'animent.

La bête repose sur une polyvalence sémantique irréductible aux seules approches symbolique et psychanalytique¹³. Comme l'avance Desblache dans son «Introduction» au *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*,

[...] utiliser le symbolisme animal comme règle interprétative systématique [...] serait une erreur. D'une part, parce qu'il implique des similitudes entre monde humain et non-humain, dont les critères dépendent à leur tour de références culturelles précises. [...]. D'autre part, parce que la symbolique animale relève traditionnellement d'une expression hiératique ou psychanalytique, au sens le plus large du terme, qui n'est pas toujours désirée par l'auteur. (1998, p. 17)

Nous éviterons de réduire la portée signifiante des animaux de Koltès en essayant «de débusquer la bête noire tapie au fin fond de [son] inconscient» ou dans celui de ses textes (Purkhardt, 1998, p. 72).

L'animal s'inscrit très largement dans ce que Gilbert Durand appelle le «schème de l'animé» (1992, p. 75). Selon ce disciple de Bachelard, «tout animal sauvage, oiseau, poisson ou insecte, est plus sensible au mouvement qu'à la présence formelle ou matérielle. Le pêcheur de truite sait très bien que seuls ses gestes trop brusques paraîtront insolites au poisson» (1992, pp. 75-76). L'animal participe ainsi au paradigme du vivant et du mouvant. Cette thèse de Durand corrobore en son essence la conception que Deleuze¹⁴ se fait de l'animal. Le philosophe conçoit la bête comme une entité en éveil et sur ses gardes, toujours prompte à réagir étant sensible à la présence et aux gestes d'autrui. Puis l'animal transforme les informations sensorielles qu'il capte en déplacement, en mouvement de fuite. En effet, la chaîne action/réaction de la bête se réalise le plus souvent sous la forme de la fuite. «D'une manière ou d'une autre, avancent Deleuze et Guattari, l'animal est celui qui fuit plutôt que ce qui attaque, mais ses fuites sont des conquêtes, des créations» (1980, p. 72). La fuite permet à l'animal de créer de la vie et du réel. L'attaque, ce mouvement offensif que certains prêtent volontiers à la bête, vient donc en dernier lieu. Pour la bête, seule la fuite prime. Par sa présence, l'animal introduit donc l'énergie brute du mouvement dans les écrits du dramaturge.

Le mouvement se présente chez Koltès sous différentes modalités, dont la marche (*La marche*¹⁵), la fuite (*La fuite*), l'errance ou le vagabondage (*La nuit*), la chasse (*Combat*) et le retour aux lieux de la naissance (*Le retour au désert*¹⁶), l'évasion et le nomadisme (*Roberto Zucco*), le rôdage (*La solitude*), et même l'immobilité (*Quai ouest*). En bons animaux qu'ils deviennent, les personnages koltésiens sont en quête d'un *ailleurs* meilleur où s'établir, voire même s'épanouir. Comme le remarque Jean-Yves Coquelin:

Dans leur évasion, les personnages de Koltès ne désirent pas seulement un havre de paix imaginaire, ils fuient pour échapper autant à eux-mêmes qu'au monde. Ils inventent un ailleurs qui est sans doute plus une autre identité – étrangère – qu'un fantasme de paradis. Être un autre. (*Europe*, 1997, p. 61)

La tâche est cependant plus complexe qu'elle n'en a l'air. Il ne s'agit pas pour les personnages d'*être* ou d'*agir* comme un autre, ainsi que l'écrit Coquelin, mais plutôt de *devenir* un autre, ce qui implique d'autres processus.

Comme il représente la vie et le mouvement, l'animal donne également à penser, par extension, la mort, c'est-à-dire l'arrêt du mouvement. La mort, qui «fait chanter les oiseaux, [qui] fait rire les oiseaux», est la fin immanente de la vie (Koltès, 2001, p. 49). La mort caractérise d'emblée l'existence des bêtes, car «contrairement à un préjugé spiritualiste, c'est l'animal qui sait mourir et en a le sens ou le pressentiment» (Deleuze, 1993, p. 12). Or, ce *savoir-mourir* propre aux bêtes influence significativement les textes de notre corpus qui sont tous stigmatisés par l'isotopie de la mort. Chez le dramaturge, les morts sont le plus souvent violentes ou douloureuses. Barba, la soeur de Félice dans *La fuite*, meurt au terme d'une longue agonie causée par une maladie incurable. Dans *Quai ouest*, trois personnages (Koch, Cécile et Charles) trouvent la mort. Finalement, Roberto Zucco propage la mort avant de trouver la sienne lors de son ultime évasion. C'est dire que l'animal incarne le cycle du vivant, de la naissance de l'homme jusqu'à sa mort.

De plus, l'«animal est susceptible d'être surdéterminé par des caractères particuliers ne se rattachant pas directement à l'animalité. [Ce] qui prime [chez ces animaux] ce sont les qualités qui ne sont pas proprement animales» (Durand, 1992, p. 73). Ces qualités non animales de la bête intéressent également Koltès, qui les utilise comme des matériaux poétiques. Pour lui comme pour le Comte de Lautréamont, les animaux possèdent *naturellement* une forte potentialité agressive, une fonction instinctive d'agression. En conséquence, lorsque la fuite s'avère impossible, l'animal se résigne à affronter *celui* ou *ce* qui lui fait face. Cette agressivité fait office de stratégie de survie chez de nombreuses espèces. C'est pourquoi les animaux sont naturellement équipés, voire armés, contre les dangers de l'extérieur. Leurs armes sont le croc, le sabot, la corne, le panache, le bec, le dard, la griffe, la patte, la pince, la ventouse, pour ne nommer que

celles-là. Par leur présence, les animaux offensifs introduisent un *vouloir-attaquer* qui renverse le *vouloir-vivre* des personnages koltésiens, en les plongeant dans l'animalité.

Parmi les animaux qui illustrent exemplairement cette volonté d'agression chez le dramaturge, nous comptons le chien, le pou et le crabe. L'absence de grands prédateurs comme le lion, la hyène, l'ours, le requin ou l'aigle est remarquable dans le cadre d'une analyse de l'agressivité animale. Cette absence des grands carnassiers n'affaiblit ou ne ralentit en rien le complexe d'agression rattaché à la bête koltésienne. Rodriguez-Antoniotti croit que «la présence des chiens [...] contamine le tissu textuel pour rejoindre la figure du combat, de la ruade: l'attaque, la riposte, la feinte» (2002, p. 38). Très souvent le personnage koltésien agit comme un chien enragé, dirait-on. De fait, il existe de nombreuses races canines dont le principal trait génétique recherché est l'agressivité ou la férocité, notamment le pit-bull, le rottweiler, le cane corso et le doberman. C'est le cas de Félice dans *La fuite* qui «voulut un énorme chien devant sa porte, qui soit un gardien impitoyable» pour la protéger du reste de l'humanité (1984, p. 151).

Le monde des insectes recèle le prédateur par excellence: le pou. Celui-ci est un petit insecte parasite qui, à l'instar des vampires, se nourrit de sang humain. Il ne faut pas sous-estimer la force destructrice de ce micro-organisme. Le Comte de Lautréamont écrit à propos de ce dernier dans ses *Chants de Maldoror*: «L'éléphant se laisse caresser. Le pou, non» (1970, p. 101). Koltès reprend à son compte cette voracité qui caractérise le pou. Dans *Quai ouest*, Charles conclut que «contre le dernier pou, il n'y a rien à faire, il faut laisser tomber. [...] Finalement, il est bien plus facile de s'habituer aux poux que de s'en débarrasser» (1985, p. 46). Le pou est une force dévorante qui gagne incessamment en virulence et en violence, et dont il est difficile, voire impossible, de se défaire.

Le crabe est un autre animal qui illustre la volonté d'agression chez le dramaturge. Dans son étude consacrée à Lautréamont, Bachelard écrit à propos de ce crustacé qu'il «perd plutôt sa patte que de cesser son emprise. Il est moins volumineux que ses griffes. En exagérant dans le sens tétatologique [...], on énoncerait ainsi la devise du crabe : *il faut vivre pour pincer, et non pincer pour vivre*» (1970, p. 37, les italiques sont du philosophe). Cet animal exalte une forte potentialité offensive, lui qui représente dans sa forme la plus naturelle le combat à mort. Chez Koltès, il est une créature qui s'accroche, pince, pique et retient les personnages (1984, p. 22).

L'animal remplit aussi des fonctions en apparence opposées par rapport à l'homme. D'une part, la bête lui sert de double, et de l'autre, elle représente tout ce qui n'est pas humain. Lorsqu'on y regarde de plus près, on constate que ces fonctions se complètent davantage qu'elles ne s'opposent. Ubersfeld soutient dans son étude que le dramaturge saisit l'animal dans un rapport comparatif avec l'homme. Selon elle: «Tout se passe comme si l'isotopie animale impliquait une comparaison implicite, voire une assimilation entre la société humaine et la jungle» (2001, p. 172). L'homme se compare aux animaux dans le but de se découvrir et de se comprendre. Ces derniers servent donc de miroir vivant aux personnages qu'ils «invitent à régresser, [en les entraînant] dans une contemplation narcissique» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 294). L'homme et l'animal se renvoient mutuellement leur image, s'unissent l'un à l'autre comme le montre Adrien dans *Le retour*:

En cachette, les singes aiment à contempler les hommes, et, en douce, les hommes n'arrêtent pas de jeter des coups d'œil aux singes. Parce qu'ils sont de la même famille, à des étapes différentes ; [...] ; personne ne sait qui tend vers qui ; sans doute est-ce parce que le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe. Quoi qu'il en soit, l'homme a davantage besoin de regarder les singes que de regarder les autres hommes, et le singe de regarder les hommes que les autres singes. Alors, ils se contemplent, se jalourent, se disputent, se donnent des coups de griffes et des coups de gueule. (1988b, p. 42)

Adrien et le singe souhaitent secrètement devenir l'autre. C'est de ce désir secret, de ces noces contre nature, que naissent les devenirs-animaux de l'homme.

À l'autre extrémité, l'animal «représente également l'inconnu et la peur que nous en avons» (Desblache, 2002, p. 13). Le sentiment de frayeur ou de haine qui consume l'homme naît de son rapport problématique avec ce qui se différencie de lui: l'étranger, l'Autre, l'altérité. L'altruisme de Koltès se transforme en une véritable *passion* de l'Autre, des autres. Les prochaines citations du dramaturge, extraites d'entretiens respectivement accordés à Alain Prique¹ et à Michel Genson, en témoignent exemplairement:

La langue française, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée, colonisée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives, à la manière d'une statue antique à laquelle manquent la tête et les bras et qui tire sa beauté précisément de cette absence-là. (1999a, pp. 26-27)

[...] c'est probablement [la guerre d'Algérie] qui m'a amené à m'intéresser davantage aux étrangers qu'aux Français. J'ai très vite compris que c'était eux le sang neuf de la France; que si la France vivait sur le seul sang des Français, cela deviendrait un cauchemar, quelque chose comme la Suisse, la stérilité totale sur le plan esthétique et sur tous les plans. (1999a, p. 116)

Comme le remarque Ubersfeld, l'écrivain s'emploie de toutes ses forces à «aimer les autres, l'Autre» (2001, p. 142), c'est-à-dire à les accepter inconditionnellement malgré leurs différences. Dans ses notes à propos de *Quai ouest* intitulées «Un hangar, à l'ouest¹⁸», Koltès écrit avec humour que «les chiens s'accommodent bien des humains sans être quotidiennement stupéfaits des différences» (1999a, p. 48).

L'altérité s'oppose aux concepts d'identité et de majorité. L'identité dominante des personnages koltésiens pourrait se traduire par l'équation suivante: homme blanc, occidental, adulte, d'expression française et petit bourgeois. Maurice Koch, dans *Quai ouest*, le policier Tragard, dans *La fuite*, de même que Horn et Cal dans *Combat* sont de parfaits modèles de cette identité dominante. Tous les personnages qui ne respectent pas ce mètre étalon se voient traités sur les modes de l'altérité et de la différence. L'altérité se présente sous une multitude de visages et de langues dans l'œuvre du dramaturge. L'Autre, c'est d'abord le non blanc: l'Africain (le *black* comme l'appelle affectueusement Koltès), l'Arabe (Chabanne), l'Indienne (Cécile), le Chinois (Fak), et tout individu de nationalité autre que française. Ce peut également être celui qui s'exprime dans une langue autre que le français, que ce soit l'arabe (*La fuite* et *Le retour*), l'espagnol et le quéchua (*Quai ouest*), ou l'allemand et le ouolof (*Combat*). Ces différentes langues, resituées dans le contexte français, se voient traitées comme des langues *mineures* par le dramaturge. Ces langues étrangères creusent la langue française, la minent du dedans, ce qui permet à Koltès de créer une littérature empreinte de multilinguisme.

L'animal est la figure la plus absolue que revêt l'altérité chez le dramaturge. On différencie les hommes à partir des critères de la nationalité, de l'appartenance et des croyances religieuses, de la langue, de la culture, du sexe, de l'orientation sexuelle, et ainsi de suite. Le fossé qui sépare l'homme et l'animal est cependant plus grand que celui qui divise entre elles les différentes races et cultures. L'animal, qui appartient à un autre règne que l'homme, représente tout ce qui n'est pas humain. Il permet donc à l'auteur de penser *en* et *par* l'autre, à *même* l'altérité. Autre trait de distinction: la bête ne parle pas,

du moins pas dans une langue intelligible par l'homme. Elle s'exprime dans ce que Derrida appelle «un langage de traces muettes, c'est-à-dire sans mot» (1999, p. 269).

Suivant l'hypothèse d'Akira Mizuta Lippit¹⁹, c'est cette absence de langage chez les animaux qui amène Martin Heidegger à croire qu'ils «sont «pauvres en monde²⁰» (*weltarm*)» (1999, p. 183). Ils communiquent néanmoins par d'autres moyens: ils grognent, aboient, ronronnent, hennissent, mais demeurent confinés dans leur langage hermétique, à l'instar des personnages qui s'expriment dans les langues étrangères actualisées dans les textes du dramaturge. Dans *Combat*, les gardiens noirs du chantier récupèrent ces différents cris animaux²¹ qu'ils transforment en une langue cryptée, en des hiéroglyphes langagiers, qu'eux seuls comprennent. Dans une entrevue, le dramaturge se souvient que lors de son voyage au chantier Dumez au Nigeria, les «gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... et ça tournait tout le temps» (1999a, p. 11). Ces cris des *hommes-animaux* sont même devenus le point d'origine de la composition de sa pièce.

1.5. Le renversement

Dans *Mille plateaux*²², Gilles Deleuze et Félix Guattari se demandent s'il existe

[...] des animaux oedipiens, avec qui on peut « faire Œdipe », faire famille, mon petit chien, mon petit chat, et puis d'autres animaux qui nous entraîneraient au contraire dans un devenir irrésistible ? Ou bien, autre hypothèse : le même animal pourrait-il être pris dans deux fonctions, deux mouvements opposés, suivant le cas. (1980, p. 285-286)

Autrement dit, une bête peut-elle dédoubler son caractère et ses fonctions, c'est-à-dire porter différents masques signifiants selon le contexte ou la situation où elle se trouve ? L'animal recèle-t-il, à l'instar de l'homme, une face cachée, un revers diabolique ou un double hirsute, sorte de Mister Hyde du roman de Stevenson²³ ? Nous croyons que l'œuvre de Koltès apporte des fragments de réponses à ces quelques questions que nous posons.

Il est rare que les animaux présents dans les écrits du dramaturge soient assignés à un rôle unique, à une fonction stable et statique. Les fonctions des bêtes diffèrent constamment, et ce, parfois dans un même texte. Dans les «Carnets de combat de nègre et de chiens²⁴», Alboury explique dans les termes suivants les changements qui s'opèrent dans les animaux koltésiens: «Tantôt [la] voix [du chien] me semblait terrible comme celle d'un tigre, tantôt fluette comme celle d'une souris, et je ne pouvais pas dire : il est gros, il faut que je m'enfuie, ni : il est si petit qu'un coup de pied l'enverra tout de suite rejoindre ses ancêtres» (1989, p. 111). La détermination de la bête reste le plus souvent problématique, car Koltès recourt fréquemment au renversement dans son écriture.

Le renversement est un procédé stylistique qui consiste à inverser l'ordre naturel d'une chose, à intervertir le caractère d'un être. Il instaure dans le texte une rhétorique de l'inversion qui permet de changer un sujet ou un objet en son contraire, en son opposé. Koltès procède à de nombreux renversements dans ses récits. Il renverse notamment l'espace et le temps de ceux-ci. À cet égard, ses textes se déroulent le plus souvent dans des lieux et des temps déshumanisés qui sont régis par «les rapports sauvages entre les hommes et les animaux» (1986, p. 9). En signe de désobéissance et de révolte, il renverse également les valeurs et institutions dominantes et les mœurs sociales prônées par la société bourgeoise occidentale. C'est cependant par rapport à la problématique animale qu'il se livre aux renversements les plus originaux.

Les bêtes qui subissent le renversement le plus constant chez lui sont les animaux domestiques, ceux-là même que Deleuze et Guattari qualifient d'*oedipiens*, soit le chien et le chat. Ces derniers ne sont plus, comme le veut le cliché, *les meilleurs amis de l'homme*. Ils enfourchent alors un vecteur fou que Deleuze appelle une «ligne de sorcière» qui les entraîne vers une autre dimension ontologique (1993, p. 15). Une fois renversés, ces petits animaux deviennent, à l'image des grenouilles et sauterelles de l'*Apocalypse* de Saint Jean, le pire cauchemar de l'homme. Ils sortent des maisons et envahissent le dehors, se soustrayant à la domesticité et la domination de leurs maîtres. C'est que «toute la journée, explique Cécile dans *Quai ouest*, [les chiens] mendient, ils lèchent les chaussures de l'homme, ils gémissent à ses pieds ; et la nuit ils se vengent d'une journée de sollicitation et de mépris en chassant le silence des rues» (1985, p. 85). L'animal domestique porte donc en lui une bête sauvage toujours prête à surgir pour mordre la main humaine qui le nourrit.

La présence animale, jadis réconfortante pour l'homme, devient chez Koltès une source d'inquiétude, voire d'angoisse, pour ses personnages. Par exemple, Monique dans *Quai ouest* appréhende la bête qui se tient dans l'ombre et la fixe: «Dieu sait *ce* qui vit là, maintenant, dieu sait *ce*²⁵ qui est en train de nous regarder» (1985, p. 14). Elle utilise alors le pronom démonstratif indéfini *ce* pour désigner la créature qui la regarde et dont elle ne peut saisir précisément la silhouette dans l'obscurité. Ce phénomène du renversement propre aux récits koltésiens amène Brigitte Purkhardt à endosser toutes

[...] les vilénies colportées par l'Islam à propos de la race canine... Car dans toute la création, rien n'est plus abject que le chien ! Il est charognard, avide, hypocrite, vicieux, impur. Les anges l'abhorrent, mais les diables en raffolent puisqu'ils ne dédaignent pas, à l'occasion, d'emprunter son apparence. (1998, p. 85)

Dans la perspective de Purkhardt, le chien renversé représente un diable en puissance ou un véhicule potentiel aux transports maléfiques. Le renversement *diabolise* en quelque sorte ces animaux de compagnie qui gagnent alors en monstruosité.

Qu'elle soit de pleine lune ou non, la nuit est le temps durant lequel se produit le processus de renversement. En effet, les chiens et les chats attendent toute la journée la venue de la nuit pour se changer en des créatures immondes, des monstres maléfiques. Ils s'engagent alors sur la voie d'un «devenir-nuit de l'animal» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 321). Une fois la transformation réalisée, ils se vengent du sort que leur réserve l'homme durant le jour. C'est donc au douzième coup de minuit que sonne pour la bête, comme pour le *liboson*²⁶, le vampire et le loup-garou (le devenir-loup du Garou) des légendes anciennes²⁷, l'instant de la métamorphose.

En somme, le renversement pratiqué par Koltès se rapproche de son double hideux, le *térâtre* du dramaturge et critique Jean-Pierre Sarrazac. Dans son ouvrage *Théâtres du moi, théâtres du monde*²⁸, Sarrazac définit ce néologisme comme «un mot-valise et un méchant calembour. Un composé de théâtre et de tératologie, la science – ou la fabrication – des monstres et du monstrueux» (1995, p. 261). La tératologie, science fondée par Geoffroy Saint-Hilaire, est une «partie de la médecine, de la biologie, de la botanique qui a pour objet l'étude des anomalies et des monstruosité des êtres vivants» (Rey, 1990, p. 240). À cet égard, le texte littéraire, et plus particulièrement le texte

dramatique destiné à la représentation scénique, se présente comme un creuset privilégié pour la fabrique des monstres et la création du monstrueux.

Par ailleurs, le chien et le chat renversés, *térâtrisés*, ressemblent davantage à des molosses et à des fauves. Un exemple de cette monstruosité est celle du chat «aux dents rouges, au poil hérissé, à l'énorme queue dressée en l'air» que Félice affronte dans *La fuite* (1984, p. 117). À mesure que la nuit progresse, cette dernière constate que les chats qui l'entourent se transforment en des monstres. Ils «lui paraissent devenir d'instant en instant incroyablement gras et avides» (1984, p. 118). Un autre exemple de cette monstruosité animale est celui du chien Toubab, qui à «tant de sang dans les yeux» (1989, p. 112) au moment d'attaquer Alboury dans *Combat*. Ces animaux n'ont plus rien à voir avec les petits chiens et chats familiaux qu'ils étaient à l'origine; ils sont devenus des démons incarnés.

Les animaux renversés acquièrent de nouvelles caractéristiques au cours du processus. D'abord, ces derniers ne recherchent plus la solitude, mais une socialité animale en se joignant à des bancs, des bandes, des colonies, des essaims, des hordes, des meutes, des troupes, bref à des multiplicités animales. C'est que «tout animal aussi peut être traité sur le mode de la meute et du pullulement, [...]. Même le chat, même le chien...» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 294). À cet égard, les philosophes soutiennent que les «bancs, bandes, troupes, populations ne sont pas des formes sociales inférieures, ce sont des *affects*²⁹ et des puissances, des involutions, qui prennent tout animal dans un devenir non moins puissant que celui de l'homme avec l'animal» (1980, p. 295). Aussi, l'apparition de la meute chez Koltès signale peut-être la montée de la tension affective de ses personnages ?

On retrouve plusieurs multiplicités animales dans l'œuvre du dramaturge. Nous pensons ici à *La fuite* dans lequel «une peuplade sauvage de chats habite le cimetière de la Colline aux Crapules. Ils se vautrent sur les tombes, s'enroulent aux croix de marbre, trônent aux faîtes des mausolées et font surgir leurs corps gras aux détours des oratoires» (1984, pp. 8-9). Un tel scénario se répète dans *Quai ouest* où le hangar désaffecté sert de point de rencontre à des meutes de «chiens sauvages [...] qui rampent dans les décombres» (1985, p. 11). Dans cet exemple, les chiens sont dynamisés maximale-ment par l'auteur, eux qui ne marchent plus mais rampent, ce que font habituellement les

serpents. Présence hideuse s'il en est une, les chiens effraient les hommes par leurs mouvements *démoniaques* qui vont contre l'ordre de la nature. Les bruyants envols d'oiseaux qui se font dans le hangar de *Quai ouest* sont un autre type de manifestation des multiplicités animales³⁰. C'est dire que les animaux installent, par leurs grouillements et hurlements, un climat menaçant dans les récits, ce que nous appelons une *atmosphère fauve*.

1.6 Bestiaire ou anti-bestiaire ?

Après avoir catalogué, caractérisé et fait signifier les animaux de Koltès, une question persiste à notre esprit: ses bêtes littéraires se conforment-elles ou non aux critères rigoureux imposés par le bestiaire traditionnel ? S'agit-il ici d'un bestiaire ou d'un anti-bestiaire ? À première vue, il semble que le dramaturge n'obéisse à aucune règle établie en ce qui concerne la présence animale dans ses récits, hormis à sa propre exigence d'écrivain.

Il existe des différences fondamentales entre les animaux koltésiens et ceux qui peuplaient le bestiaire moyenâgeux. D'abord, ce dernier exigeait de son auteur une écriture moralisatrice, d'obédience religieuse, dans le but d'instruire ou d'éduquer son lectorat. L'auteur de bestiaire cherchait par tous les moyens à arracher l'homme de sa nature sauvage. C'est tout le contraire qui se produit chez Koltès où l'animal est «toujours évoqué sur le même plan que le genre humain» (Ubersfeld, 2001, p. 171). Dans ce cas, la bête sert de miroir à l'homme, devient son double non humain. En élaborant son bestiaire, le dramaturge cherche à retrouver le lien intime qui l'unit à la bête, à la nature.

«La forme du bestiaire impose par ailleurs l'ouverture à un certain nombre d'espèces» (Desblache, 2002, p. 10). Ce que la chercheuse qualifie d'ouverture nous apparaît comme une fermeture. C'est que les animaux qui figurent dans le bestiaire, qui sont environ une trentaine, sont presque toujours les mêmes. Seuls ceux qui recèlent un fort gradient *anthropomorphique* y apparaissent. Koltès s'inscrit résolument en faux devant cette prérogative restrictive du bestiaire littéraire. Il ne démontre aucun éclectisme dans ses choix animaliers, ce dont témoigne la variété d'espèces qui peuplent les trois récits de notre corpus. Alors que le bestiaire traditionnel s'emploie à exclure et à limiter,

le dramaturge s'emploie à inclure le plus d'animaux possibles dans son oeuvre. Il ne rejette donc aucun animal à priori, pas plus qu'il n'érige entre eux une hiérarchie immuable.

Incidemment, les insectes et les animaux considérés *maudits*, ignobles ou répugnants occupent une place prépondérante au sein de son panthéon animalier. Ces animaux étaient d'emblée écartés des bestiaires médiévaux, car on les croyait porteurs de valeurs négatives, de mauvais présages. Une présence pour le moins étonnante chez le dramaturge est celle du dragon, cet animal mythologique chinois. Celle-ci s'explique par la présence d'un personnage d'origine asiatique nommé Fak dans la pièce *Quai ouest*. Koltès ne choisit donc pas ses bêtes en vertu de leur qualité *humaine*, mais bien dans le but d'atteindre un plein rendement poétique ou expressif.

À la lumière des explications que nous venons de fournir, nous croyons que les animaux koltésiens sont étrangers à ceux qui composent les bestiaires traditionnels. Nous avons d'abord montré que la distribution des animaux dans *La fuite* se partage presque également entre deux types de bestiaire. D'un côté, on retrouve un bestiaire terrestre, ou chthonien, mis en place par les mammifères, comme dans la pièce *Quai ouest*. De l'autre, un bestiaire de la décomposition et de la pourriture redevable aux insectes. Dans *Roberto Zucco*, l'écrivain utilise de nombreux volatiles pour créer un bestiaire du mouvement et de la liberté. Ces différents bestiaires influencent significativement les personnages. Les sujets larvaires de *La fuite* nous rappellent les nombreux insectes que l'on trouve dans le roman. De la même manière, les oiseaux dans *Roberto Zucco* préfigurent la mort solaire que se donne le anti-héros à la fin de la pièce. Ou encore Charles de *Quai ouest* qui aspire à un métier de «gorille», pour rester les deux pieds sur la terre ferme.

Cependant, lorsque l'on creuse davantage cette question animale, on découvre l'existence d'un autre type de bestiaire chez Koltès, que nous pourrions qualifier d'anti-bestiaire. Le bestiaire est un paradigme idéologique qui véhicule le système de valeurs propre à une culture ou à une époque donnée. En créant un anti-bestiaire, le dramaturge soumet l'idéologie au principe du renversement qu'il applique dans toute son oeuvre. Dans sa révolte, ce dernier pousse parfois le jeu du renversement jusqu'à la destruction. C'est du moins le programme qu'il se donne dans sa lettre datée du 20 juin 1969: «[Papa] ne saura jamais à quel point tout ce qui a été pour lui des «valeurs» – je le comprends

d'ailleurs – non seulement ne sont rien pour moi, *mais en plus je veux les détruire systématiquement*³¹» (1999b, p. 68).

À travers la figure de son père, ce sont les valeurs de la société bourgeoise française et occidentale qu'il attaque. Il utilise donc son bestiaire pour détruire les valeurs et en proposer de nouvelles: l'animalité au lieu de l'humanité, l'instinct au lieu de la raison, le sauvage au lieu du civilisé, l'altérité et la différence au lieu de l'identité, le déracinement au lieu de l'enracinement, le mouvement au lieu de l'immobilité, l'ouverture au lieu de la fermeture, la nuit au lieu du jour, la fraternité au lieu de la parenté et de l'amitié, l'oisiveté au lieu du travail, etc. Ce faisant, il crée une nouvelle forme de pensée qui *fonde* des mondes nouveaux qui se démarquent du nôtre par leur logique et leur fonctionnement internes.

1.7 Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons construit le bestiaire sommaire de notre corpus et expliqué ce qu'est un bestiaire en tant que genre littéraire. Par la suite, nous avons comparé les animaux koltésiens à ceux qui composaient le bestiaire traditionnel. Tout nous porte à croire que les bêtes qui peuplent l'imaginaire du dramaturge se démarquent radicalement des animaux du bestiaire traditionnel, qui sont des «animaux individués, familiers familiaux, sentimentaux, [des] animaux oedipiens, de petite histoire, «mon» chat, «mon» chien» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 294). En effet, l'anti-bestiaire de ce dernier regorge d'«animaux davantage démoniaques, à meutes et affects, et qui font multiplicité, devenir, population, conte...» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 294). Cet exercice nous a également permis de mettre en lumière la révolte profonde du dramaturge, de même que certaines valeurs qu'il défend. Nous avons également montré que le rapport de proximité qui s'établit chez Koltès entre les personnages et les animaux *térâtrisés* suscite chez ces derniers une succession de *passages*, une expansion ontologique, bref il les engage sur la voie d'un *devenir-animal*. C'est pourquoi nous croyons que le bestiaire de Koltès est un anti-bestiaire, c'est-à-dire un bestiaire du désir, du devenir-animal et de l'affect.

CHAPITRE II

LE DEVENIR-ANIMAL DANS *LA FUITE À CHEVAL TRÈS LOIN DANS LA VILLE*, *QUAI OUEST* ET *ROBERTO ZUCCO*

2.1 Le devenir-animal

Dans une lettre adressée à Hubert Gignoux datée du 7 avril 1970, Koltès, alors étudiant au Théâtre National de Strasbourg, affirme «que le personnage psychologique ne [l']intéresse pas – pas plus d'ailleurs que le personnage «raisonnable» » (1999b, p. 73). Il n'affectionne guère les personnages aux individualités rigoureusement définies. Ceux qu'il apprécie ont une identité toujours en train de se construire, reconstruire ou déconstruire. À ce propos, il avance que

[...] l'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus [lui] semble tout constitué par différentes «puissances» qui s'affrontent et se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre les personnes sont constituées par les rapports entre ces puissances. (1999b, p. 74)

Nous appellerons à notre tour *devenirs-animaux* les différentes puissances évoquées par le dramaturge pour expliquer les processus d'individuation et les types de relation de ses personnages. Dans le présent chapitre, nous détaillerons le concept de devenir-animal en nous référant aux théories de Deleuze et Guattari. Dans un premier temps, nous expliquerons l'articulation du devenir, c'est-à-dire ses modes d'action et de signification. Dans un deuxième temps, nous analyserons ses manifestations ponctuelles chez certains personnages de notre corpus.

2.1.1 Qu'est-ce que le devenir-animal ?

Selon Deleuze et Guattari, la subjectivité est un *devenir*, une constellation en constante évolution. Ce concept¹ est une des idées maîtresses de leur théorie littéraire et philosophique. Les philosophes croient que la subjectivation est un devenir, autrement dit une effervescence ontologique qui investit les individus d'un contenu proprement

animal. Ce mode d'expansion marque le passage de l'individu d'un stade *fini*, pleinement constitué et assumé, vers un état informel et hypothétique. *Devenir* est un performatif, et non un substantif, qui possède ses texture et consistance propres. Son action permet au sujet d'actualiser le virtuel pour en faire du réel. C'est pourquoi Marrati-Guénoun avance que le devenir «est un processus, mais un processus qui ne produit rien d'autre que lui-même» (1999, p. 203). Comme ce verbe est autosuffisant, on doit éviter de le confondre avec des verbes d'état ou d'action tels que *être*, *paraître*, *avoir l'air*, *passer pour*, *imiter*, *reproduire*, *correspondre*, *équivaloir*, *s'identifier à*, ou *ressembler*, même s'il arrive parfois que les devenirs s'imprègnent de leur contenu pour se réaliser.

Il existe autant de devenirs-animaux que l'on compte d'espèces animales dans la nature: devenir-hyène, devenir-vautour, devenir-brochet, devenir-carcajou, devenir-puce, devenir-murène, et ainsi de suite. Nous reprendrons ici les mots de Derrida, qui écrit avec humour: «J'interromps ma nomenclature et j'appelle Noé au secours pour n'oublier personne sur l'arche» (1999, p. 284). De fait, ce qui importe dans les devenirs-animaux, ce ne sont pas les animaux qui les motivent mais bien le devenir en tant que processus de production de nouveaux signes et de création de nouveaux sens.

Suivant l'explication que Deleuze fournit à Claire Parnet dans les *Dialogues*:

Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fut-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question «qu'est-ce que tu deviens ?» est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noce entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. (1996, p. 8)

Nous désirons nuancer légèrement les propos du philosophe. Nous convenons certes que les devenirs-animaux ne se limitent pas à une comparaison, à une imitation ou à une identification imaginaire avec la bête. Cependant, rien n'empêche que les devenirs se manifestent parfois en empruntant l'une de ces voies, sinon toutes à la fois, sans toutefois s'y arrêter.

Qu'est-ce qui engage le sujet sur la voie d'un devenir ? En réalité, leurs causes et origines sont inconnues: «ce qui nous précipite dans un devenir, ce peut être n'importe quoi, le plus inattendu, le plus insignifiant» (1980, p. 357). *Ce n'importe quoi* capable de provoquer un devenir chez un individu peut être une affection, une perception, une impression, une intuition, une sensation, une émotion, une vision, une odeur, un bruit, etc. Le stimulus de départ doit cependant être assez fort pour permettre au sujet de créer une zone d'intimité avec l'animal qu'il devient. Ce qui fait dire à Marrati-Guénoun que «juger le devenir par rapport à la «réalité» de son origine et de sa fin reviendrait à l'effacer en tant que devenir, son trajet est celui d'une ligne qui, loin d'être résorbée par les points qu'elle relie, les emporte dans son tracé» (1999, p. 203). Selon les philosophes, le point statique s'oppose au dynamisme pur de la ligne. Ils soutiennent l'idée que seuls les points sont d'origine, la ligne du devenir, elle, n'a ni commencement (passé) ni fin (futur), mais un éternel milieu (présent).

Deleuze et Guattari répertorient dans leur essai une multitude de devenirs possibles de l'homme, qui vont des devenirs-minéraux, végétaux, femmes ou enfants, aux devenirs-viraux, intenses, moléculaires ou imperceptibles. Les devenirs-animaux que nous examinerons de plus près chez certains personnages de Koltès comptent parmi les plus importants dans cette oeuvre. Nous soulignons ici que «l'animal comme devenir n'a rien à voir avec un substitut du père, ni avec un archétype» (Deleuze et Guattari, 1975, p. 23). Les devenirs-animaux existent sans pour autant que le sujet se transforme en bête, se comporte comme tel, ou pratique une sexualité non-humaine. Le sujet devenant ne subit pas de métamorphose physique ou corporelle au cours du processus, seule son intériorité se trouve modifiée.

Les divers devenirs s'ordonnent entre eux selon une certaine hiérarchie. Nous écrivons *certaine hiérarchie* en pesant nos mots, car celle-ci n'établit pas d'ordre logique entre les différentes strates qui la composent. Il serait donc faux de croire qu'il y ait une «progression dialectique [ou une] série close» à l'intérieur de cette *hiérarchie* (Zourabichvili, 2003, p. 31). En réalité, chacun des devenirs progresse suivant sa propre vigueur, sa propre intensité. Ils se succèdent donc chaotiquement, se relayant au gré de leurs apparitions et disparitions.

Suivant l'explication des philosophes, les devenirs-animaux constituent la couche médiane dans la hiérarchie informelle des devenirs de l'homme. Sous cette strate animale, on rencontre des devenirs-femmes, enfants, végétaux et minéraux. Les devenirs-femmes et enfants conduisent apparemment le sujet plus loin que le font les devenirs-animaux. Deleuze et Guattari croient qu'ils «tendent vers un troisième degré où le terme du devenir n'est même plus assignable, vers une «asignifiance» qui ne se prête plus à la moindre reconnaissance ou interprétation» (Zourabichvili, 2003, p. 31). Ce troisième degré *asignifiant*, qui est la fin immanente des devenirs, se matérialise sous la forme des devenirs-intense, moléculaire ou imperceptible.

2.1.2 Progression ou régression: l'involution

Un des pièges dont doit se garder l'analyste est celui de la tentation téléologique de penser les devenirs-animaux en termes de *progression* ou de *régression*. Pour Deleuze et Guattari, «régresser, c'est aller vers le moins différencié» (1980, p. 292). Ce qui revient à sombrer dans la pure négativité: néant, vide et chaos. En plus de nous détourner des véritables enjeux que soulèvent les devenirs, les termes *régression* et *progression* renvoient à des valorisations positives et négatives inopportunes pour leur analyse. Les devenirs-animaux ne sont pas des phénomènes qui améliorent ou dégradent l'être humain. Ils ne font que modifier en profondeur sa substance, en le plongeant dans un processus infini de sémiose.

C'est pourquoi les philosophes soutiennent l'idée que le devenir-animal est une *involution*. Selon Laurent Milesi², ce mot «s'emploie en biologie pour désigner une transformation dans le sens d'une régression par dégénérescence et en botanique pour caractériser un repliement vers l'intérieur» (1999, p. 40). Ces définitions diffèrent radicalement lorsqu'on applique ce mot au champ de la philosophie. On le définit alors comme le «passage de l'hétérogène à l'homogène» (Rey, 1990, p. 730). Ce passage du multiple à l'Un, cette universalisation, n'implique cependant aucune idée de régression ou de dégénérescence.

Selon Deleuze et Guattari, l'élément fondamental qui distingue l'involution de l'évolution est que cette dernière produit «par descendance et filiation» (1980, p. 291) entre des termes homogènes. Pour sa part, l'involution procède par l'alliance, ou la contagion, entre hétérogènes. Les hétérogènes qui sont mis en rapport dans les devenirs-animaux sont évidemment les hommes et les animaux. Les philosophes appellent donc involution «cette forme d'évolution qui se fait entre hétérogènes, à condition que l'on ne confonde surtout pas l'involution avec une régression. Le devenir est involutif, l'involution est créatrice» (1980, p. 292). En s'animalisant, le sujet devenant émet de nouveaux signes – des signes animaux – grâce auxquels il s'inscrit dans de nouvelles séries, forme de nouveaux agencements et participe à de nouveaux paradigmes.

2.1.3 La fonction d'anomal

Les philosophes insistent longuement dans leur analyse sur l'importance de sceller le pacte d'alliance menant aux devenirs-animaux avec un être exceptionnel. Il se trouve toujours au sein d'une multiplicité humaine ou animale un être d'exception, c'est-à-dire un individu qui se démarque de ses semblables par ses qualités ou capacités rares. Ce dernier jouit le plus souvent d'un statut privilégié dans son groupe. Cette alliance roborative repose ainsi sur un choix préférentiel qui «n'a rien à voir avec l'individu préféré, domestique et psychanalytique» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 299). Ce n'est que par l'intermédiaire de ce sujet transcendant appelé *Anomal* par les philosophes que peuvent se manifester les devenirs-animaux.

«Ni individu ni espèce» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 299), bien qu'il puisse prendre la forme d'un sujet comme c'est le cas chez Koltès, l'Anomal est une puissance qui «ne filiationne pas, [mais] contagionne. La différence est que la contagion et l'épidémie mettent en jeu des termes tout à fait hétérogènes : par exemple un homme, un animal et une bactérie, un virus, une molécule, un micro-organisme» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 295). L'alliance anormale est un processus involutif, puisqu'elle lie par un rapport de contagion des termes étrangers l'un de l'autre. De cette symbiose entre hétérogènes naît un nouveau Moi chez l'individu.

Il faut éviter de confondre ce qu'on appelle l'anomal avec le nom et adjectif anormal.

On a pu remarquer que le mot «anomal», adjectif tombé en désuétude, avait une origine différente de «anormal» : a-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que «an-omalie», substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques; mais l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité. Les sorciers se servent donc du vieil adjectif «anomal» pour situer les positions de l'individu exceptionnel dans la meute. C'est toujours avec l'Anomal [...] qu'on fait alliance pour devenir-animal. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 298)

Autre possible *trahison*, comme dirait Derrida, serait de croire à l'erreur lexicale et de remplacer le *o* de l'anomal pour le *i* de l'animal. D'emblée, l'animal est une créature qui vit, qui réagit aux mouvements, tandis que l'anomal est une intensité à laquelle on s'allie dans le but de devenir-animal. Les théoriciens utilisent également le terme anglais *outsider*, qu'ils récupèrent dans l'oeuvre du romancier américain Howard Phillips Lovecraft, comme synonyme à Anomal. L'*outsider* est celui ou ce, l'Entité, la Chose ou la Bête, qui se trouve à l'extérieur des multiplicités. Ce terme désigne aussi à l'*étranger*, celui dont la présence inquiète par l'aura de son mystère.

Le vieil adjectif anomal sert donc à cartographier les diverses positions occupées par l'individu exceptionnel dans la meute, c'est-à-dire qu'il permet de tracer la ligne de ses mouvements et déplacements. Ainsi l'Anomal «est un phénomène, mais un phénomène de bordure», ou encore de lisière (Deleuze et Guattari, 1980, p. 299). Il sert en quelque sorte de frontière aux diverses multiplicités qu'il recoupe ou regroupe. Pour étayer leurs explications, les philosophes prennent l'exemple des sorciers qui «ont toujours eu la position anormale, à la frontière des champs ou des bois. Ils hantent les lisières. Ils sont en bordure du village, ou *entre* deux villages» (1980, p. 301). Même si l'Anomal ne participe jamais concrètement à la vie des multiplicités qu'il borde, son influence sur celles-ci demeure déterminante. C'est pourquoi il occupe habituellement une position mitoyenne par rapport aux différents groupes, comme c'est le cas du Dealer dans *La solitude* qui se retrouve «au milieu des hommes et des animaux insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux» (1986, p. 12). Ce positionnement stratégique lui permet de satisfaire les désirs qui animent chacune des espèces, c'est-à-dire de pénétrer sur tous les *territoires*.

2.1.4 Territoire, territorialisme et déterritorialisation

Le concept de devenir-animal est inséparable des notions de territoire, de déterritorialisation et de reterritorialisation. On devient toujours animal en rapport avec un certain espace, un lieu donné. C'est pourquoi chez Deleuze et Guattari, le concept de territoire emprunte «à l'éthologie plus qu'à la politique, [il] implique certes l'espace, mais ne consiste pas [exclusivement] dans la délimitation objective d'un lieu géographique. La valeur du territoire est [d'abord] existentielle» (Zourabichvili, 2003, p. 28). Les territoires sont des lieux personnels et subjectifs que l'individu se découpe à même l'espace. Il en existe autant que l'on trouve d'êtres différents pour les habiter. Tout ce qui est familier, commun ou coutumier pour un individu (ses souvenirs, ses émotions, ses loisirs, ses amis, ses objets personnels, etc.), tout ce qui lui fait penser ou dire *je suis ici chez moi* ou *cela est mien* peut être traité sur le mode du territoire et de la territorialisation. Par exemple, les poubelles de Clov et Hamm chez Beckett³, ou encore le cimetière de voitures que se disputent des bandes de jeunes chez Caron⁴. On rejoint ici la définition des zoologistes qui définissent le territoire comme une «zone qu'un animal se réserve et dont il interdit ou limite l'accès [aux autres espèces]» (Rey, 1990, p. 257).

Les éthologues ont baptisé territorialisme cette «tendance (des animaux) à définir et à défendre un territoire» (Rey, 1990, p. 257). Le territorialisme est un comportement naturel, inné et héréditaire, chez la plupart des espèces animales. Nous pensons ici aux chiens ou aux loups qui marquent leur territoire en urinant, à certaines espèces d'oiseaux qui le font en chantant, à d'autres en combattant, et ainsi de suite. Les humains aussi en présentent également des symptômes, sous les formes anthropomorphisées de la propriété privée et des possessions matérielles.

Tous les territoires sont parcourus par des lignes dynamiques qui permettent d'y entrer (les mouvements de territorialisation ou de reterritorialisation) ou d'en sortir (le mouvement de déterritorialisation). Ainsi, la «D est le mouvement par lequel «on» quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 634). Elle est une poussée fulgurante qui arrache le sujet à ses manies et habitudes, ce qui lui permet de se soustraire aux formes de subjectivation aliénantes qui l'entourent. La déterritorialisation est un phénomène positif comportant ses propres seuils ou degrés (D relative ou absolue), et intensités (mouvement/repos et vitesse/lenteur). Le concept de

déterritorialisation cher à Deleuze et Guattari se rapproche de l'idée de «déracinement» chez Koltès⁵ (1999a, p. 30). Dans *L'anti-Œdipe*⁶, les philosophes utilisent le terme *décodage* comme synonyme à déterritorialisation. Ils précisent cependant que les «codes et territorialités, décodages et déterritorialisation, ne se correspondent pas terme à terme : au contraire, un code peut être de déterritorialisation, une reterritorialisation peut être de décodage. Il y a de grandes béances entre un code et une territorialité» (1980, p. 71).

Toute réflexion portant sur le mouvement de déterritorialisation propre aux devenirs-animaux serait incomplète sans étudier son corrélat qu'est le processus de *reterritorialisation*. La reterritorialisation consiste en l'action de se recoder ou de s'inventer un nouveau territoire. Selon les théoriciens, tous les corps *relativement* déterritorialisés peuvent, par l'effet d'un courant alternatif, se reterritorialiser ou se *réoedipianiser*, pour reprendre à nouveau leur terminologie. Ils soutiennent que n'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire «valoir pour» le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, un objet, sur un livre, sur un appareil ou système...» (1980, p. 634). Certaines actions possèdent également des vertus reterritorialisantes pour celui qui les pose. Dans *Roberto Zucco* par exemple, les personnages fredonnent des *ritournelles* dans le but de se rassurer, autrement dit de se reterritorialiser de manière émotive: «La Sœur. – [...] Je chantonne. [...] / Le père. – Tu as bien raison. Cela éloigne le malheur», ou encore: «La Gamine. – [...] Je chantonne pour éloigner le malheur. / La mère. – Tu as raison» (2001, pp. 23 et 27). Ces chansonnettes participent activement au processus de reterritorialisation familiale des personnages⁷.

Il arrive qu'une déterritorialisation soit absolue, irréversible. On dira alors que la ligne de fuite sur laquelle le sujet s'est engagé s'est transformée en une ligne d'abolition, d'anéantissement, ou encore de Mort. Le sujet devenant atteint à ce moment au *corps-sans-organes*, ou CsO⁸. Dans ces cas limites, le processus de reterritorialisation s'avère inutile, voire impossible, car le sujet est déjà rendu trop loin pour revenir indemne de l'expérience qu'il a vécue.

2.1.5 Les *figures animales*: dynamisme interne d'une contagion langagière

Koltès transpose ses propres devenir-animaux d'écrivain, ces «actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie et exprimés dans un style» (Deleuze et Parnet, 1996, p. 9), dans la pratique d'une écriture inspirée de l'animal. En effet, le dramaturge enrichit sa langue en puisant dans le terreau fertile du lexique animal. À ce sujet, Lippit avance que l'«animal apporte quelque chose au langage qui ne fait pas partie du langage et demeure dans le langage comme une présence étrangère» (1999, p. 183). Ubersfeld abonde dans le même sens lorsqu'elle affirme que les animaux langagiers de Koltès sont des «déchets» (2001, p. 172). Pour sa part, Rodriguez-Antoniotti suggère que «le lexique animal est comme le creuset où les êtres affûtent leurs pensées et éperonnent leurs mots, avec cette volonté de mordre et de piquer l'adversaire» (2002, p. 38). D'emblée, «on voit ici comment le vocabulaire recèle déjà un fonctionnement rhétorique, c'est-à-dire poétique» (Ubersfeld, 2001, p. 172). Dans le cas de Koltès, nous sommes confrontés à une *zoopoétique*. Les termes animaliers sont donc des traces verbales des devenir-animaux qui emportent le dramaturge et des signes apparents de ceux qui touchent ses personnages.

Les devenir-animaux des personnages koltésiens se manifestent à travers les *figures animales* et les *animots*⁹ qu'ils utilisent pour se défendre des autres. Nous englobons dans cette expression toutes les figures de rhétorique et les constructions verbales qui contiennent le nom d'un animal ou de l'un de ses attributs, que ce soit *gueule, bec, patte, croc, griffe, museau, crinière*, etc. Les *figures animales*, qui relèvent le plus souvent d'un niveau de langue argotique, jouent sur le double sens des noms des bêtes. On peut par exemple utiliser le mot *rat* pour qualifier une personne sans scrupule, ou le terme *truie* pour signifier une femme sans manière. Ces termes peuvent être connotés positivement, négativement, affectivement, sexuellement, affectivement, selon l'animal qu'on y trouve.

Les figures de style traditionnelles remplissent des fonctions fixes et statiques dans la phrase, en immobilisant le sens dans une formule arrêtée. À l'opposé, les *figures animales* le déchaînent en toutes directions. En investissant les figures de rhétorique d'un contenu proprement animal, Koltès les réactive. Ceci lui permet d'élaborer une nouvelle forme d'expression. Parmi les *figures animales*, on retrouve les *animétaphores*, les

animétonymies, les *anisyneccoques*, les *anhypallages*, les *anicomparaisons*, pour ne nommer que celles-ci. De fait, les exemples de *figures animales* abondent dans les textes du dramaturge. Dans *La marche*, entre autres, on retrouve cette comparaison: L'époux – «à une jument, à une colombe je t'ai comparée» (2003, p. 9). Ou encore, dans *L'héritage*¹⁰: «Vieux. – Hé Mikail, voleur de nuit, chien enragé, chien galeux» (1998, p. 42). Koltès multiplie les *figures animales* dans ses textes pour établir une connexion entre l'homme et l'animal.

La contagion langagière propre aux devenirs-animaux n'épargne aucune composante de la phrase: les noms, pronoms, conjonctions, propositions et verbes en sont atteints. Prenons l'exemple de la conjonction *comme*. Dans *Quai ouest*, Cécile reproche à son fils sa paresse: «[Tu] dors alors que tu devrais déjà être accroché à lui [Maurice Koch] comme une chauve-souris dans ses cheveux» (1985, p. 38). Le mot *comme* dans cette phrase ne sert pas à établir un rapport d'analogie ou une comparaison entre les termes mis en présence. Il est plutôt un agent de liaison, voire de fusion, entre lesdits termes de l'équation. Pour Deleuze et Guattari,

[...] interpréter le mot «comme» à la manière d'une métaphore, ou proposer une analogie structurale de rapports [(Charles – Koch = chauve-souris – cheveux)], c'est ne rien comprendre au devenir. Le mot «comme» fait partie de ces mots qui changent singulièrement de sens et de fonction dès qu'on les rapporte à des heccéités, dès qu'on en fait des expressions de devenirs, et pas des états signifiés ni des rapports signifiants. (1980, p. 336)

Les théoriciens proposent une définition *dynamique*, voire vivante, de l'*animétaphore* et des autres *figures animales*, les pensant comme des modalités des devenirs-animaux.

2.2 Des personnages en devenir

Nous étudierons maintenant les devenirs-animaux chez trois personnages de Koltès, soit Félice de *La fuite*, Abad de *Quai ouest* et Roberto Zucco de la pièce éponyme. Nous aurions également pu analyser Rose, dans *La fuite*, dont l'appartement ressemble à un zoo; ou Cécile de *Quai ouest*, cette *sauvage* qui rêve de retourner à sa terre natale; ou encore la Gamine dans *Roberto Zucco* qui souhaite qu'on l'appelle «rat, serpent à sonnettes ou porcelet» (2001, p. 24). En effet, aucun des personnages du dramaturge n'est unilatéral ou univoque. Chacun d'eux subit, à différents degrés et avec

des variations infinies, l'influence d'un devenir quelconque. La raison qui a motivé le choix de Félice, Abad et Roberto, est qu'ils sont les personnages qui présentent les symptômes les plus persistants et originaux des devenirs-animaux parmi ceux de notre corpus.

2.3 Le «cas» Félice.

Le premier personnage que nous étudierons est Félice, fille de Lidia et sœur de Barba, de *La fuite*. Nous aborderons ses devenirs-animaux à partir des événements qui ont marqué sa naissance, du mimétisme animal auquel elle se livre à plusieurs reprises dans le roman et de l'utilisation qu'elle fait des *animots* et des *figures animales*.

2.3.1 Naissance non-humaine, ou la maternité déterritorialisée.

Les devenirs-animaux de Félice appartiennent à son histoire familiale, à son bagage génétique, et leur action commence dès sa naissance. Lorsque sa mère Lidia pressent l'imminence de son accouchement, elle décide d'obéir à son animalité en mettant bas dans la nature. Ce double accouchement¹¹ s'est déroulé en suivant trois séquences instinctives, pourrait-on dire. La première séquence débute au moment où Lidia ressent ses premières contractions. Elle se rend alors à l'extérieur, pour accoucher en ville:

Mais au matin du jour, dès qu'elle sentit les premières douleurs, Lidia mit son manteau, descendit les escaliers sur la pointe des pieds, et sortit de l'hôtel sans claquer la porte, *laissant là le berceau, la layette, la chaleur et les sollicitudes*¹². Elle alla jusqu'à la place du centre de la ville – là où sont les bureaux et les grands magasins et les administrations et les écoles – et s'assit sur le socle du monument de pierre. (1984, p. 102)

En agissant de la sorte, elle se déterritorialisait volontairement en abandonnant toutes les convenances humaines (le *berceau*, la *layette*, la *chaleur* et les *sollicitudes*) qui sont mises à sa disposition pour enfanter le plus naturellement possible.

La notion de déterritorialisation s'applique également à d'autres champs que la spatialité et la géographie. Ce concept a par la suite été réapproprié par de nombreuses disciplines en sciences pures et humaines, notamment la physique et la psychologie. De fait, il existe plusieurs types de territoire (territoires affectifs, spirituels, temporels, subjectifs, etc.). Une peine d'amour peut s'avérer déterritorialisante pour celui qui la

traverse. Comme l'émission et la transmission des signes amoureux cessent, le sujet perd le *territoire* codé qu'était l'être aimé. À ce moment, il se décode, c'est-à-dire qu'il perd la maîtrise des codes affectif et amoureux. Pour surmonter cette perte, le sujet doit se recoder, autrement dit se rabattre sur un autre sujet ou un objet de substitution. De même une «action criminelle peut [l']être [...], par rapport au régime de signes existant (le sol crie vengeance et se dérobe, ma faute est trop grande)» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 111).

La deuxième séquence de l'accouchement commence au moment où Lidia crève ses eaux et, tel un prédateur traqué, montre ses dents à quiconque tente de lui venir en aide:

Et c'est au soir du jour, à l'heure où les réverbères s'allument un à un, que Lidia, *poussant un cri*, s'effondra dans ses eaux. Un attroupement se fit ; des dames charitables voulurent porter secours mais Lidia *rugissait, griffait, mordait*¹³, menaçait de se faire mourir si seulement on la touchait ; et tous l'entourèrent sans oser l'approcher. (1984, p. 103)

Un peu plus tard, elle dirige une seconde attaque contre la personne d'un policier à qui elle «faillit [...] *enfoncer ses ongles*¹⁴ lorsqu'il fit mine de s'approcher d'elle» (1984, p. 103). Les mots mettent ici en relief l'animalité de Lidia, qui *rugit, griffe, mord* et *enfonce ses ongles*. C'est dire que ses devenirs-animaux sont soumis à la même violence qui imprègne le bestiaire koltésien.

Lidia subit l'influence d'une déterritorialisation corporelle qui change ses mains, ses doigts et ongles, et sa bouche et dents, en des pattes, griffes, gueule et crocs d'animal. Ainsi, sa bouche «devient gueule [...] dans la mesure où [elle] sert maintenant à [rugir et mordre]» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 316). Même sa voix, qui est chargée d'un trop-plein affectif, se module pour devenir un *rugissement* de fauve. La déterritorialisation de sa voix passe alors par l'intonation. Par la suite, c'est tout le corps de Lidia qui forme un bloc de devenir avec la bête dans un agencement original qui n'est pas de l'ordre de l'analogie ou de l'imitation, mais d'une déterritorialisation corporelle.

La dernière séquence survient à la toute fin de l'accouchement, quand Lidia sectionne les cordons ombilicaux de ses filles. Ce n'est pas tant l'événement qui surprend ici, mais la manière dont il a été accompli: «Lidia [n'épargna] rien [à la foule] ; [...] ni le murmure épouvanté lorsqu'elle coupa les cordons avec ses dents» (1984, p. 103). Ses dents devenues crocs remplissent le même rôle que les ciseaux chirurgicaux en lui permettant de se détacher de sa progéniture. Ces trois séquences ponctuées d'incessants cris se terminent au moment où, épuisée par l'effort et les douleurs de l'accouchement, elle s'évanouit dans une mare de sang.

On le voit, les devenirs-animaux de Félice sont héréditaires. Ils se transmettent d'une génération à l'autre, de mère en fille, au moment de la naissance. Cécile de *Quai ouest* est un autre personnage qui subit l'effet de devenirs-animaux généalogiques. Dans un extrait en quéchua dont on trouve la traduction en annexe de la pièce, elle vilipende ses ancêtres maternels qui se sont livrés à des actes de zoophilie:

Pourquoi, Maria, dis-moi : pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria, dis-moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir accouché de Maria ? Et pourquoi, dis-le-moi, Carmen, avoir forniqué pour mettre bas Dolorès qui mit bas Maria la putain, équipée de tout ce qu'il faut pour mettre bas à son tour ? (1985, p. 103)

L'animalité qui irrigue le sang de Cécile et Félice trouve son origine dans leur bagage héréditaire et leur patrimoine génétique.

2.3.2 Mimétisme animal

Un des principaux symptômes des devenirs-animaux qui traversent Félice est l'imitation de la bête à laquelle elle se livre tôt dans le roman:

Félice n'arrivait pas à appuyer sur le bouton de la sonnette, à côté de la porte. Elle avait posé ses paquets par terre, et ses mains bien à plat contre le bois, cherchant comment avertir. Elle caressa longuement la porte, puis s'y appuya tout entière, elle y posa ses lèvres, la licha doucement de bas en haut, et il y eut bientôt, de l'autre côté, un léger bruit. (1984, p. 21)

À travers ce court passage, Koltès nous dévoile une *scène* de l'animalité. Enfiévrée par la pensée de l'animal qu'elle devient, Félice oublie «comment avertir» les autres de sa présence humaine. Ses devenirs-animaux lui font perdre les codes de la communication

et des relations sociales. Ne trouvant plus en son être les solutions à son problème, elle entreprend de devenir une bête pour les résoudre.

Deleuze et Guattari croient que le mimétisme ralentit, arrête, et parfois même casse, le devenir. Ils affirment que l'imitation, la comparaison et l'identification sont des formes naïves et archaïques qui font obstacle au développement du devenir, en plus de compromettre son efficacité. Selon eux, «on n'imité donc que si l'on rate, quand on rate» (1980, p. 374). Il n'en est cependant rien chez le dramaturge, où ces formes jugées primitives par les philosophes sont des mécanismes essentiels pour l'effectuation des devenirs-animaux de ses sujets.

Contrairement à Deleuze et Guattari, nous croyons que l'imitation complexifie les devenirs-animaux de Félice en accentuant leur pouvoir de représentation, au lieu de les simplifier. En imitant à son insu le chat, cette dernière «entre sans le savoir dans un devenir qui se conjugue avec le devenir sans le savoir de ce qu'[elle] imite» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 374). À l'instar de sa mère, elle ne prémédite pas ses devenirs en imitant les bêtes, mais agit intuitivement comme elles, ce qui a pour effet d'accélérer l'émission des flux animaux dans son être. Ce faisant, elle «constitue un bloc de devenir [dans lequel] l'imitation n'intervient que pour l'ajustement de ce bloc, comme dans un dernier souci de perfection, un clin d'œil, une signature» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 375).

Bien que le mimétisme soit l'une des formes les plus économiques des devenirs, il ne faut pas négliger sa part d'invention et d'innovation. En effet, on retrouve dans chaque répétition d'un geste ou d'une action, des différences aussi minimes soient-elles¹⁵. Aussi, «le sens créateur de [l'] imitation nous échappe si nous ne saisissons pas qu'il s'agit d'une métaphore : l'homme veut être un homme se comportant comme un lion» (Paz, 1961, p. 12). L'œuvre de Koltès nous oblige à regarder au-delà de cette hypothèse qui voit dans l'imitation une *métaphore animale*. Ce que veut réellement l'homme dans le dernier exemple, ce n'est pas être un sujet qui agit *en* ou *comme* un lion. Il souhaite plutôt former un nouveau paradigme avec le fauve, c'est-à-dire s'inventer une zone d'intimité particulière qu'il partagera avec le grand félin et qui lui permettra de devenir-fauve.

Lorsqu'on imite une bête, on se fabrique un corps animal à partir de son corps humain. Autrement dit, on adapte son corps aux nécessités que lui impose sa nouvelle réalité animale. Il s'agit plus précisément de lui donner de nouvelles postures et attitudes, d'y distribuer de nouvelles vitesses et intensités et d'y faire circuler de nouveaux affects, non plus humains mais animaux¹⁶. Dans cette *zoomorphisation* du corps qui accompagne parfois les devenirs, une main est perçue comme une patte griffée. Les fonctions de l'organe dans l'organisme s'en trouvent radicalement modifiées¹⁷. À l'instar du *chien* de Vladimir Slepian¹⁸, Félice doit apprendre à utiliser «ses mains en tant que pieds et [ses] pieds en tant que pieds» (1974, p. 17). En imitant inconsciemment la bête, elle s'invente un corps animal, et à mesure qu'elle conçoit ce nouveau corps, elle réinvente son corps ancien. L'imitation est donc, au sens le plus fort du terme, un exercice de création, de recreation et de procréation corporelle.

2.3.3 Des animaux aux *animots*

Les devenirs-animaux de Félice se manifestent également par le langage. En effet, cette dernière déborde d'*animots*. Dans son esprit animal, la substance des mots se métamorphose pour devenir des affects langagiers. Son inconscient est notamment hanté par le vocable *cochon* qu'elle prononce à quinze reprises dans le roman. Dans son esprit *fauve*, le cochon, c'est l'homme, voire l'humanité entière.

En dehors du rapport sexuel, Félice est incapable de supporter la présence des hommes, ses dissemblables. C'est pourquoi qu'à chaque fois que son regard croise celui d'un inconnu, une voix intérieure hurle: «Les cochons ! Les cochons !» (1984, p. 64). Ce faisant, elle libère un trop-plein émotionnel qui menace son équilibre personnel. Ainsi, les *figures animales* et les *animots* sont à Félice ce que les glossolalies et le langage exploréen sont à Artaud et Gauvreau. Ils instaurent chez elle un langage intensif qui marque une rupture dans l'homogénéité et la continuité de son discours en permettant l'émergence de son corps affectif dans le texte.

À chaque fois qu'elle prononce le vocable «cochon», Félice ressent une forte secousse affective. Ce qui fait dire à Lippit que «la propriété magnétique [des *figures animales* et des *animots*] ne déstabilise pas simplement le langage [de Félice] mais le transforme activement, et assaille le *logos* de la force catachrésique de l'affect» (1999, p.

190). Dans la rhétorique traditionnelle, la catachrèse est une figure «qui consiste à détourner un mot de son sens propre» (Rey, 1990, p. 398). Cette figure du détournement s'apparente à la métaphore et à l'*animétaphore*, son double animalisé. Lorsque Félice recourt aux *animots*, elle substitue sa rationalité par l'instinct. Sa conscience se trouve dès lors déterritorialisée par rapport à celle des personnages qui ne subissent pas l'influence d'un devenir-animal.

L'animalisme de Félice l'amène à percevoir les gens et à concevoir le monde différemment. Notamment dans cette description qu'elle fait de Tragard où elle utilise une *anisynecdoque* pour le désigner: «Tu as vu son bec, n'est-ce pas ? Il frappe quelques coups contre la vitre: toc-toc-toc-toc ! ; alors on aperçoit ses ailes et ses plumes ; ses plumes !» (1984, p. 12). En nommant le bec, elle transforme le policier en oiseau. C'est dire que les *animots* de Félice poussent toujours plus loin ses devenirs-animaux.

2.4 La bête Abad

Le deuxième personnage que nous analyserons est Abad de *Quai ouest*. D'emblée, Koltès dit de ce dernier qu'il «n'est pas une sorte de mystérieux sauvage» (2001, p. 132). Il serait plutôt une bête en puissance, un animal en devenir. Dans la prochaine partie de notre travail, nous aborderons les devenirs-animaux de ce personnage selon trois angles. Nous verrons d'abord que ceux-ci passent par la comparaison avec la bête. Nous soulèverons également le caractère mineur des devenirs d'Abad, qui en font un animal albinos. Finalement, nous montrerons que ses devenirs sont aussi influencés par la lumière de la pièce.

2.4.1 Comparaison explicite, comportement implicite

Abad, c'est l'Animal. Dans la note introductive de *Quai ouest*, Koltès relate la scène suivante dans laquelle il compare explicitement ce personnage à une bête, un sanglier en l'occurrence:

Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut avertit [...] d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile [...] qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi. Il s'en approcha ; lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants, [...] ; elle prononça des mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, [...], dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis, [...], il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui découvrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y disposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et, après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigna en sifflotant et rentra chez lui. (1985, p. 9, les italiques sont de Koltès)

Ce court texte narratif placé en exergue de la pièce nous fournit au moins quatre informations essentielles pour cerner l'animal que devient ce personnage.

Le dramaturge souligne d'abord la forte ressemblance qu'Abad entretient avec le sanglier. On apprend aussi qu'il ne sait pas parler, du moins prononcer correctement les mots. Ensuite, qu'il n'a ni nom propre ni endroit où loger. Finalement que son corps dégage «une intense fumée» par tous ses pores. L'animalité de ce dernier est également suggérée par cet avertissement que Cécile sert à Maurice Koch: «N'approchez pas de celui-là, il mord. [...]. N'approchez pas, monsieur, il n'est pas de notre race, monsieur, il n'est pas d'une race qui accepte les remerciements» (1985, p. 84). En vérité, c'est à une autre espèce qu'appartient Abad, et non à une autre race.

Ce dernier ressemble à une bête tant de l'extérieur qu'à l'intérieur. Dans un passage romanesque inséré dans la pièce, Koltès ouvre la crypte qu'est Abad en dévoilant son *for intérieur*, comme il l'avait fait pour les personnages blancs de *Combat* dans ses «Carnets de combat de nègre et de chiens». Dans ce texte capital, le dramaturge affirme que la conscience de Cal est traversée par «un grand oiseau vert [qui vole] au-dessus de la prairie, avec dans ses serres, un chiot aux yeux de femme, et son halètement tout près de l'oreille» (1989, pp. 125-126). D'après cet extrait, l'ingénieur porte simultanément en sa conscience l'esprit de deux bêtes, dont l'une agonise lentement sous l'étreinte mortelle de l'autre. Cette information nous permet d'emblée de conclure que ses devenirs-animaux sont associés à l'isotopie de la mort. Dans le cas d'Abad, il se trouve «une bête, logée en [son] cœur, [qui] reste secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour [de lui] ; c'est [une] bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle» (1985, pp. 19-20). Aussi nous

croyons que cette «bête paresseuse» est l'expression métaphorique des devenirs-animaux que traverse ce personnage.

Une séquence animale se déclenche en Abad lorsqu'il rencontre Charles pour la première fois. Ses «yeux brillants» sont le signe de l'amorce de celle-ci. La pupille de son œil s'ouvre dans la noirceur pour capter et refléter la lumière, comme le fait celle des chats et des autres animaux nocturnes. Cette séquence se poursuit dans l'enceinte du hangar désaffecté où il se terre, lorsqu'une «intense fumée [émane] de tout son corps». Comment expliquer qu'un corps d'homme puisse produire et dégager de la vapeur ? Notre hypothèse est que la fumée qui se dégage d'Abad est un signe animal de la raréfaction de son corps humain.

Les devenirs de ce personnage se manifestent aussi de manière implicite dans le texte, notamment à travers le ralentissement de son être. Dans son «Troisième entretien avec Alain Prique¹⁹», Koltès dit de lui que «sa seule différence notable et structurelle est sa lenteur ; et c'est un des moteurs de l'histoire» (1999a, p. 53). Cette décélération a des répercussions sur les plans physique et intellectuel, ce qui amène Abad à comparer le flot de sa pensée à la vitesse «que met une fourmi à marcher des pieds jusqu'aux cheveux pour [lui] venir jusqu'à l'esprit» (1985, p. 19). Cette lenteur exaspère Maurice Koch, qui le presse à agir: «Dépêchez-vous, dépêchez-vous, vous avez l'air du genre lent à comprendre pourquoi vous faites quelque chose» (1985, p. 86).

Ce freinage de la pensée contraint Abad à bouger très peu et très lentement, ce qui le tient à l'écart des autres. C'est en cela même que l'on peut dire de lui qu'il est un *être aux aguets*, pour reprendre à nouveau la formule deleuzienne. En effet, ce dernier reste à l'écart du troupeau pour mieux en comprendre le fonctionnement interne. Abad adopte une position analogue à celle du prédateur, en se tenant à mi-chemin entre l'homme et l'animal, l'ombre et la lumière et le connu et l'inconnu. Cette position limite en fait d'emblée une présence menaçante pour les autres habitants du hangar qui redoutent une éventuelle attaque de sa part: «Koch. – Celui-là, dans l'ombre, qui me regarde» (1985, p. 21).

2.4.2 L'animal albinos, ou le spécimen minoritaire

Dans son monologue romanesque inséré dans la pièce, Abad déclare que

[...] des enfants naissent *sans couleur* nés pour l'*ombre* et les cachettes avec les *cheveux blancs* et la *peau blanche* et les *yeux sans couleur*²⁰, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre à s'enfouir la tête dans le sable [...]. (1985, p. 19)

Ses devenirs-animaux causent sa décoloration, son blanchiment corporel. Koltès lui fait subir un renversement analogue à celui vécu par Léone dans *Combat*, qui «sort «noirci» de la pièce», comme l'avance l'écrivain Hervé Guibert²¹ (1999a, p. 20).

Ceci nous amène à postuler qu'Abad est un animal albinos. Cet adjectif vient du nom *albinisme* qui désigne une «anomalie congénitale résultant de l'absence partielle ou totale de pigment – par défaut du métabolisme de la mélanine –, et qui se manifeste par la décoloration de la peau, du système pileux et de l'iris» (Rey, 1990, p. 232). Cette pathologie héréditaire touche autant les hommes que les animaux. De nombreux indices disséminés dans le texte, notamment les «cheveux blancs», la «peau blanche» et les «yeux sans couleur» du personnage, tendent à confirmer notre hypothèse. Ainsi, les devenirs-animaux créés par Koltès causent parfois d'importantes modifications dans la structure corporelle des personnages. L'albinisme métaphorique d'Abad le rend vulnérable à la lumière, ce qui l'oblige à «s'enfouir la tête dans le sable» lorsque pointe le soleil. Il est donc condamné, à l'instar des animaux renversés du dramaturge, à sortir uniquement la nuit.

Nous avons déjà dit que les devenirs-animaux sont des phénomènes mineurs qui singularisent, marginalisent ou déterritorialisent, ceux qui les vivent. À cet égard, Abad nous apparaît comme le sujet minoritaire absolu. Dans un premier temps, ses devenirs-animaux le marginalisent par rapport aux humains. Dans un deuxième temps, le fait qu'il devienne un animal *albinos* lui confère le statut de spécimen minoritaire au sein de la minorité animale. En effet, l'albinisme est une pathologie excessivement rare qui touche une infime minorité des populations humaines et animales. Celle-ci fait d'Abad un spécimen unique tant chez les hommes que chez les animaux. Marge de la marge, ou

encore marge dans la marge, il est minoritaire peu importe le groupe dans lequel il se retrouve.

L'association des devenirs-animaux et de l'albinisme fait de ce personnage un étranger au sein de sa propre famille. En effet, son père refuse de reconnaître cet animal blanc qui contraste avec le reste de ses enfants noirs. Le dernier souvenir *humain* qui lui reste est son expulsion du domicile familial:

[Une] nuit mon père se leva comme il se levait pour mes frères lorsqu'ils toussaient et tremblaient de fièvre et je ne toussais pas et je n'avais pas de fièvre mais il m'a regardé, le matin il demanda aux femmes qu'elles ne me coiffent plus comme elles coiffaient mes frères ni qu'elles ne me nourrissent plus et que je n'habite plus sous le même toit que mes frères. (1985, p. 19)

Les différences qu'il entretient avec les siens sont si grandes qu'elles poussent son père à le destituer de ses privilèges et à le jeter à la rue comme un chien. Ceci nous amène à croire qu'il incarne le «Solitaire²²» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 297). Il est en quelque sorte une bête *maudite* en quête d'un territoire où s'établir.

2.4.3 La bête lumineuse

Dans *Quai ouest*, Koltès innove en associant les devenirs-animaux d'Abad à la *texture lumineuse*²³ de sa pièce. Ce faisant, il crée une forme singulière de devenir qui fait de son personnage une *bête de lumière*²⁴, un animal nocturne pour être plus exact. Cette association des devenirs et de la nuit provoque de profonds bouleversements temporels dans la pièce, ce dont témoigne Cécile:

Avec vous, [...] est venu le temps des malheurs [...] ça a été [...], le commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière et des soleils qui refusent de se coucher ; [...], de la peur de la nuit, de la peur du jour, de la peur collée aux épaules, du *dérèglement des jours et des nuits*²⁵ ; [...]. Avant, le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil, et la nuit le temps du sommeil ; [...]. (1985, p. 54)

Par un phénomène de renversement, la nuit n'est plus le «temps du sommeil». Elle se présente plutôt comme un temps sexuel, un temps de la prédation, c'est-à-dire comme un temps qui sert de temporalité et de territorialité à Abad. C'est pourquoi nous postulons que la nuit est son territoire affectif, autrement dit sa territorialité subjective.

Les devenirs-animaux de ce personnage transforment également le hangar portuaire en un espace *fauve*. Nous qualifions de *fauves* tous les territoires qui sont soumis à une logique, à des lois et à des valeurs autres que celles qui gouvernent les hommes. Ces espaces sont le plus souvent des endroits *marginiaux* retranchés du reste du monde (par exemple un cimetière, un dépotoir, une ruelle, etc.). Dans le cas qui nous intéresse, c'est suite à l'installation d'Abad et au renversement temporel qui s'ensuit que le quartier s'est ensauvagé et a été abandonné par ses habitants. Si les souvenirs de Monique Pons sont exacts, «il y avait [autrefois] des lampadaires, ici; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé» (1985, p.13).

Rapidement, les humains sont remplacés par «les cafards, les rats et les cafards» (1985, p. 14), les meutes de chiens sauvages et les colonies d'oiseaux, ce qui explique la décision des autorités d'y couper l'électricité et l'approvisionnement en eau potable, d'y fermer les voies de communications et de transport, d'y enlever les panneaux indicateurs, et d'y éliminer les services essentiels. Le hangar qui abrite Abad, cette bête en puissance, devient alors un endroit où «il faudrait être plus rat qu'un rat pour se plaire» (1985, p. 18). Autrement dit, il est un lieu insalubre impropre à la vie humaine. Cécile le constate : «C'est très sale ici. [...]. C'est dégueulasse. J'en ai honte pour vous, jamais vu une telle dégueulasserie. [...]. Même les rats des égouts de mon pays refuseraient de s'accoupler avec les rats d'ici» (1985, p. 53). Les devenirs-animaux d'Abad sont donc influencés par la nuit, et ils influencent à leur tour l'espace où se déroule l'action dramatique.

2.5 Roberto Zucco, prédateur social

Nous continuerons notre analyse en nous penchant sur le personnage de Roberto Zucco, le héros de la pièce éponyme. Nous montrerons que les devenirs-animaux de ce dernier passent par un pacte d'alliance avec une force maléfique qui en fait une puissance d'Anomal. Nous démontrerons ensuite que ces devenirs l'entraînent dans un processus irréversible de déterritorialisation (spatiale, criminelle et sexuelle). Nous analyserons finalement le fonctionnement des divers devenirs qu'il rencontre sur sa ligne de fuite.

2.5.1 Le pacte d'alliance diabolique

Deleuze et Guattari dégagent quatre grandes thèses qui font des devenir-animaux une affaire de sorcellerie ou d'alliance diabolique. Deux de ces thèses concernent directement les devenirs de Roberto Zucco. D'abord, on «dira qu'un devenir-animal est affaire de sorcellerie, 1) parce qu'il implique un premier rapport d'alliance avec un démon» (1980, p. 302). Dans son étude *Bernard-Marie Koltès*, Ubersfeld affirme que ce personnage incarne l'«Ange de la Mort» (2001, p. 9). Il ne faut surtout pas confondre ici ce qu'Ubersfeld, Deleuze et Guattari appellent «démon» ou «Ange de la Mort» avec le personnage biblique du Malin. Pour eux, ces mots sont une manière métaphorique d'exprimer l'idée de mal. Ainsi, la figure du démon représente à leurs yeux une certaine conception *bourgeoise* de l'animalité, c'est-à-dire l'animal en tant que Mal.

De plus, les philosophes avancent que le devenir-animal «implique lui-même une seconde alliance, avec un autre groupe humain» (1980, p. 302). Cette *seconde alliance* nécessaire aux devenirs, Roberto la scelle avec la Gamine, à qui il dévoile son identité secrète et son rêve d'Afrique. Ce faisant, il devient l'Anomal *animal* de la Gamine en l'introduisant à ses devenirs-animaux personnels. Suite à ce pacte, les forces *animales* du mal prennent lentement possession de son être en venant remplir les cavités de son corps. Dès lors, son nom s'associe à celui de la Mort. C'est pourquoi il refuse de s'identifier à sa jeune comparse: «Zucco. – Impossible. Il pourrait m'arriver un malheur. / La Gamine. – Cela ne fait rien. Dis-le-moi quand même. / Zucco. – Si je te le disais, je mourrais» (2001, p. 26).

Le mal *animal* qui emplit Zucco court-circuite sa conscience en le poussant à commettre des gestes criminels. D'après le témoignage d'une pute, ce dernier, après avoir poignardé l'inspecteur de police, est reparti «tranquillement, avec la tranquillité du démon, [...]. Car personne n'a bougé, tout le monde, immobilisé, l'a regardé partir. Il a disparu dans la foule. C'était le diable que vous aviez sous votre toit, madame» (2001, p. 31). Ses gestes sont ceux d'un prédateur envoûté qui n'obéit plus à la raison, mais à une force qui le transcende.

2.5.2 Le Déterritorialisé

Roberto Zucco poursuit une irrépressible déterritorialisation tout au long de sa cavale meurtrière²⁶. D'emblée, le tableau I s'ouvre à l'intérieur de la prison d'où il s'évade. Cette évasion marque, à l'instar d'un rite initiatique, le début d'une quête de sens pour le meurtrier. Il cherche à se découvrir, à se définir, en se projetant dans le paradigme de l'animalité. Au tableau II, il se rend chez sa mère pour quérir son treillis militaire²⁷, le seul vêtement qu'il portera ensuite. Dans les deux tableaux subséquents, on le retrouve chez la Gamine, caché sous une table, puis dans une maison close du Petit Chicago. Au tableau VI, le tueur arrête sa course dans une station de métro où il se reterritorialise grâce au contact avec le vieux monsieur. Son mouvement de déterritorialisation reprend au tableau VIII, quand on le retrouve mêlé à une bagarre près d'un bar. Dans les tableaux X et XII, il apparaît dans un jardin public et se rend ensuite dans une gare²⁸. Finalement, les policiers procèdent à son arrestation dans le Petit Chicago au tableau XIV, avant de le conduire en prison, sa destination finale. La circonvolution de sa déterritorialisation s'achève donc là où elle a commencé: dans un cachot d'où il s'évade à ultimement en se donnant la mort.

Roberto est également déterritorialisé au regard du code de lois occidental. En effet, ce personnage s'adonne à de nombreux crimes, dont le meurtre. En tout, il commet quatre meurtres, dont le premier est antérieur à la pièce. Il assassine d'abord son père²⁹, puis sa mère, un inspecteur de police et un enfant. Sa déterritorialisation criminelle atteint le point de non-retour lorsqu'il poignarde l'inspecteur de police au tableau IV. En tuant une figure qui symbolise l'ordre, Zucco tue par extension tout l'édifice de la Justice sociale. Sa déterritorialisation devient alors irréversible. La Justice constitue dès lors un appareil de capture pour l'appréhender, dans le but de le reterritorialiser en fonction des lois en vigueur. Car, comme le dit la patronne de l'hôtel de putes: «De toute façon, avec le meurtre d'un inspecteur, ce garçon, il est fichu» (2001, p. 31). Dès lors, les rôles s'inversent: Roberto devient la proie dans le jeu du chasseur.

De plus, Roberto présente une sexualité déterritorialisée vis-à-vis des normes sexuelles occidentales. L'assassin n'est pas homosexuel comme le laisse croire cette réplique d'une pute du Petit Chicago:

Ce garçon [...], qui n'ouvre pas la bouche, qui ne répond pas aux questions des dames, à se demander s'il a une voix et un sexe ; ce garçon, au regard si doux ; ce beau garçon, décidément, et on en a beaucoup parlé, entre dames, – le voici qui sort derrière l'inspecteur. On l'observe bien, nous, les dames, on rigole, on fait des suppositions. (2001, p. 30)

Roberto confirme son hétérosexualité plus loin dans la pièce: «J'aime les femmes. J'aime trop les femmes. [...]. Je les aime, je les aime, toutes. Il n'y a pas assez de femmes» (2001, p. 76). Sa déterritorialisation sexuelle est plus viscérale. Elle se manifeste à travers les mots *trop* et *toutes* qu'il utilise pour parler des femmes. Comme il aime *trop* et *toutes* les femmes, il n'opère plus aucune distinction entre elles. Son instinct de prédation l'amène à ne plus reconnaître une femme d'une enfant, lui qui s'éprend même d'une Gamine.

La déterritorialisation sexuelle de ce personnage s'aggrave lorsqu'on apprend au tableau III, sous des mots à peine voilés, le viol de la Gamine: «Toi, mon vieux, tu m'as pris mon pucelage, tu vas le garder. [...]. C'est donné et c'est toi qui l'as» (2001, p. 28). Le viol est un acte sexuel dans lequel un des partenaires s'impose par la force ou la violence à l'autre. Cet acte est criminel aux yeux des hommes parce qu'il repose sur une *participation* forcée qui s'oppose à la volonté et au consentement individuel. Cependant, la Gamine semble résorber rapidement le viol dont elle a été victime dans une sorte d'acceptation masochiste, voire fataliste : «J'ai beaucoup souffert, mais j'ai pris beaucoup de plaisir à cette souffrance-là» (2001, p. 44).

Le viol que Roberto commet est une conséquence de ses devenirs-animaux. En devenant animal, ce dernier change de dimension ontologique pour s'inscrire dans le paradigme de l'animalité. Ce passage de l'humanité à l'animalité modifie radicalement son rapport au monde et à autrui, ce qui l'amène à considérer les autres comme des proies potentielles, et non comme des êtres ayant une existence propre. Aussi, lorsqu'il voit les fesses de la Gamine, ces «deux jambons qui balancent à chaque pas [qu'elle fait]», son instinct animal resurgit (2001, p. 70). Il commence dès lors à reproduire un comportement typiquement canin en la suivant «la langue dehors [avec] de la bave qui dégouline de [sa] gueule» (2001, p. 70).

Or, le problème du viol ne se pose pas chez les bêtes. Pour elles, le viol n'est pas un crime répréhensible, mais la réponse instinctive à un stimulus extérieur. C'est ce que l'on pourrait appeler une *décharge pulsionnelle*. Dans l'esprit animalisé de Roberto, la sexualité et la séduction sont intimement liées à un exercice de prédation. Ceci l'amène à concevoir le corps humain comme un objet de consommation. Le lien qui l'unit à la Gamine est donc décalqué sur le modèle de la traque, de la chasse, et non du rapport affectif ou amoureux. C'est pourquoi nous disons que la sexualité de Roberto est non-humaine, c'est-à-dire déterritorialisée par rapport à celle des hommes.

Nous l'avons vu, les déterritorialisations que ce personnage mène simultanément sur trois fronts sont absolues, irréversibles dans chacun des cas. En effet, il se trouve déterritorialisé de telle sorte qu'il n'y a plus aucune possibilité de recodage pour lui. Il semble qu'aucun territoire ne soit assez vaste pour accueillir la bête qu'il devient. Ses crimes et ses vices sont trop grands pour qu'il puisse être restitué dans le territoire social. Il se retrouve dans une position où nul ne peut tolérer sa présence, hormis les chiens qui ne «regardent jamais personne de travers. [Ils] sont les seuls êtres en qui [on puisse] faire confiance. Ils t'aiment ou ils t'aiment pas, mais ils ne te jugent jamais» (2001, p. 50).

2.5.3 D'un devenir l'autre

Dans le collectif *Koltès, combats avec la scène*³⁰, l'acteur d'origine polonaise Jerzy Radziwilowicz³¹, premier créateur du rôle de Zucco en sol français³², dit de ce controversé personnage: «Par rapport à tous les autres criminels que nous connaissons dans la littérature, il n'a aucune idée. Ce manque d'idées le mène jusqu'au moment où il ne peut plus» (Gauthier, 1996, p. 138). Cette apparente absence d'idées ou d'opinions amène Joseph Danan³³ à se demander si ce dernier pense davantage que les animaux auxquels il se compare. De fait, Roberto n'a peut-être pas d'idées à défendre ni d'opinions à débattre, mais il a d'impérieux devenirs-animaux à rencontrer sur sa ligne de fuite.

Deleuze croit que les devenirs peuvent s'enchaîner «les uns aux autres suivant une ligne particulière [...], ou bien [coexister] à tous les niveaux suivant des portes, des seuils et zones qui composent l'univers entier» (1993, p. 11). Dans *Roberto Zucco*, Koltès brouille les pistes en présentant un personnage aux devenirs simultanés qui s'enchaînent

et se déchaînent sans jamais discontinuer. En vérité, l'ensemble de ses devenirs s'organisent à partir de ses devenirs-animaux. C'est dire que ces derniers sont assez forts, contrairement à ce que les philosophes croient pour propulser l'assassin vers des devenirs de deuxième ou troisième degrés. De plus, ce dernier vit des devenirs variables selon les personnages qu'il rencontre. Lorsqu'il croise un être qu'il considère comme une proie potentielle, ses devenirs atteignent des vitesses vertigineuses. À l'opposé, s'il rencontre un être qui ne *menace* pas les fondements de son identité, par exemple le vieux monsieur dans le métro, ses devenirs ralentissent, se neutralisent, et parfois même s'arrêtent complètement.

Les devenirs de ce personnage débutent avant le début de la pièce. C'est du moins ce que nous apprend un de ses geôliers : «Je dirais même qu'on dirait Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après-midi pour le meurtre de son père. Une bête furieuse, une bête sauvage» (2001, p. 12). Le meurtre du père est le premier signe des devenirs-animaux qui l'emportent. Il y a cependant d'autres devenirs qui se manifestent lors de son séjour en prison. D'emblée, la prison où il est gardé en est une à sécurité maximale, ce que nous apprend cette réplique:

Deuxième gardien. – Mais il n'y a pas d'évasion ici. C'est impossible. La prison est trop moderne. Même un petit prisonnier ne pourrait pas s'évader. Même un prisonnier petit *comme un rat*³⁴. S'il passait les grandes grilles, il y en a, après, de plus fines, comme des passoirs, et plus fines ensuite, comme un tamis. Il faudrait être liquide pour pouvoir passer à travers. Et une main qui a poignardé, un bras qui a étranglé ne peuvent pas être faits de liquide. (2001, p. 10-11)

Tous ces dispositifs modernes n'empêchent pas la fuite de Zucco qui est en quelque sorte le point de départ de son processus de devenir. C'est que son instinct a tôt fait de lui faire comprendre qu'il ne s'évadera pas tant qu'il deviendra un animal. Cette intuition explique son passage vers ce que l'on peut appeler un devenir-liquide, ou encore viral. Ce nouveau devenir n'annule pas pour autant l'activité de la bête qui sommeille en lui. Aussi, en devenant moléculaire, c'est-à-dire invisible à l'œil nu, il parvient à «*disparaître derrière une cheminée*» (2001, p. 13, les italiques sont de Koltès).

Le devenir-prédateur de Zucco se réactive au tableau II, lorsqu'il se rend chez sa mère après son évasion. Comme elle refuse de le laisser entrer, l'assassin lui sert l'avertissement suivant: «Ouvre donc ; tu ferais perdre patience à une limace» (2001, p.

14). Une fois rentré dans l'appartement de sa mère, le devenir-prédateur de ce dernier se réactive et il la tue. Celui-ci se prolonge jusqu'au tableau suivant, sous la forme de ses rêveries africaines. Le rêve est une forme de déterritorialisation qui se fait sur place, dans le mouvement immobile de l'inconscient ou de l'imaginaire. Le rêve africain de Zucco comporte «des rhinocéros blancs qui traversent le lac [gelé], sous la neige» (2001, p. 25). Le rhinocéros blanc est une image obsédante qui revient par deux fois dans l'esprit de Zucco. Peut-être s'agit-il d'un lointain clin d'œil au personnage d'Abad, l'animal albinos de *Quai ouest* ? Néanmoins, cette bête albinos semble profondément ancrée dans l'imaginaire du tueur, elle qui représente la force pure et brute à laquelle il aspire.

Au tableau VI, Zucco dévoile au vieux monsieur son désir d'invisibilité, de devenir-imperceptible. «C'est une rude tâche d'être transparent, dit-il ; c'est un métier; c'est un ancien, très ancien rêve d'être invisible» (2001, p. 37). Ici encore, le devenir-invisible du personnage, qui en est un de second degré, est assujéti à ses devenirs-animaux, notamment son devenir-caméléon: «J'ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d'être aussi transparent qu'une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n'avoir ni couleur ni odeur» (2001, p. 36). Le caméléon est un reptile qui a comme propriété défensive de se fondre à son environnement en changeant de couleur.

Les devenirs-animaux de Zucco ressurgissent aux tableaux VIII et XV, en passant cette fois par la comparaison et l'identification aux bêtes. D'abord, le tueur entre dans un devenir-chien au tableau VIII. Il dit alors:

J'aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouilleur de poubelles ; personne ne me remarquerait. J'aimerais être un chien jaune, bouffé par la gale, dont on s'écarterait sans faire attention. J'aimerais être un fouilleur de poubelles pour l'éternité. (2001, p. 48-49)

Cette réplique est chargée de sens. Il s'agit en quelque sorte d'un cri de détresse de Roberto par lequel il exprime sa solitude et son animalité en s'identifiant au *chien galeux*. Il y expose également sa vision de la vie après la mort qui est inspirée de la métempsychose. En disant *j'aimerais renaître chien*, ce dernier propose un certain point de vue sur la réincarnation qu'il conçoit comme une succession de vies animales sortant de l'espace-temps humain.

Finalement, Zucco revient à son devenir-rhinocéros au dernier tableau. Il tente alors de s'approprier la puissance de cet animal en s'y identifiant : «Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros» (2001, p. 92). Il semble ici que ses devenirs-animaux aient atteint leur fin. En effet, Roberto n'aimerait pas renaître rhinocéros comme il le disait du chien. Cette fois-ci, il *est*, littéralement, le rhinocéros. Il existe des différences entre les aspectualités activées par les verbes *devenir* et *être*. D'abord, les devenirs que nous étudions dans ce mémoire correspondent à des aspectualités inchoatives. Autrement dit, ils sont des événements qui marquent le début, le commencement d'un processus. Quant à lui, le verbe *être* équivaut à une aspectualité durative, car il implique une durée dans le temps. Cependant, avant d'*être* un rhinocéros, il faut d'abord le *devenir*. L'identification marque l'aboutissement des devenirs de Roberto, c'est-à-dire leur pleine effectuation. Il ne lui reste plus qu'à disparaître définitivement dans un devenir-imperceptible qu'il trouve dans la mort qu'il se donne à la toute fin de la pièce.

2.6 Conclusion

Les devenirs-animaux conçus par Koltès partagent certains points avec la théorie de Deleuze et Guattari. D'abord, ceux-ci sont des phénomènes involutifs qui rendent minoritaires le sujet qui les vit. Les devenirs koltésiens propulsent également le sujet sur une ligne de déterritorialisation, faisant de lui un «animal qui sait fuir», pour reprendre encore la formule de Marrati-Guénoun (1999, p. 197). Cependant, les devenirs inventés par le dramaturge se démarquent le plus souvent des propositions des philosophes.

Dans un premier temps, les devenirs du dramaturge ont des *origines* autres que ceux des philosophes. Ces derniers défendent l'idée que les devenirs-animaux résultent «d'une Alliance supérieure et extérieure à l'ordre des familles» (1980, p. 303) avec une entité qu'ils nomment l'Anomal. Or, le dramaturge déroge au moins deux fois à cette proposition dans ses écrits. En effet, les personnages de Félice et Cécile subissent l'influence de devenirs-animaux héréditaires. Dans ces exemples, les devenirs relèvent de la généalogie et du sang, et non de l'épidémie. En revanche, Koltès respecte cette règle dans le cas de Roberto Zucco qui s'allie au mal avant de servir d'initiateur³⁵ aux devenirs-animaux de la Gamine, qui devient en quelque sorte son petit animal domestique.

De plus, Deleuze et Guattari voient la comparaison, l'imitation et l'identification comme des obstacles, voire même des freins, à la réalisation des devenirs. C'est qu'en se comparant, en imitant ou en s'identifiant à la bête, les pensées du sujet devenant sont détournées de leur objectif premier, qui est de devenir. Koltès emploie régulièrement ces trois éléments pour accélérer la vitesse de passage de l'homme en animal. À l'instar de sa mère, Félice devient une bête en se fabriquant un corps animal dans un agencement original qui passe par l'imitation. De même Abad agit *comme* un prédateur en se tenant dans l'ombre. Koltès invente également de nouvelles voies à ses devenirs-animaux, notamment les *figures animales* et les *animots* qui en sont des modalités verbales. Qu'ils soient pensés par Deleuze et Guattari ou créés par le dramaturge, les devenirs-animaux pénètrent d'une nouvelle force les êtres – l'*affect*. Après avoir analysé les voies *externes* des devenirs-animaux, nous nous pencherons maintenant sur leurs retombées *internes*, c'est-à-dire sur leurs conséquences affectives et perceptives.

CHAPITRE III

L'AFFECT ANIMAL

Les devenirs-animaux enclenchent chez les personnages koltésiens un processus de «déstratification¹» de la conscience (Deleuze et Guattari, 1980, p. 10). Le meilleur exemple de celui-ci se trouve dans la pièce *La solitude* dans laquelle les protagonistes expriment leur conception respective du monde en employant des *figures animales* et des *animots*, plutôt que des termes anthropomorphiques. Le Dealer défend alors l'idée d'un monde stable et équilibré, tandis que le Client propose la vision d'un univers réglé par les hasards et les accidents:

Le Client. – Ainsi vous prétendez que le monde sur lequel nous sommes, vous et moi, est tenu à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence ; or je sais, moi, qu'il flotte, posé sur le dos de trois baleines ; qu'il n'est point de providence ni d'équilibre, mais le caprice de trois monstres idiots. (1986, p. 46)

L'une des principales conséquences du processus de déstratification est de déclencher chez le sujet une intense «circulation d'affects impersonnels, un courant alternatif, qui bouleverse les projets signifiants comme les sentiments subjectifs» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 285). Ces affects auxquels réfèrent les philosophes augmentent l'efficacité des devenirs-animaux en permettant aux personnages d'accéder à l'«*espèce d'existence*²» de la bête invoquée par Moritz (Bailly, 1976, p. 38).

Au cours de ce chapitre, nous définirons les notions d'affect et de percept dans la perspective de Deleuze et Guattari. Nous montrerons qu'elles sont les conséquences des affects et percepts animaux chez les personnages que nous étudions. Si les affects humains mènent les sujets devenant à une entreprise de désobjectivation, nous croyons que les affects animaux inventés par Koltès les conduisent à un processus de déshumanisation. Nous verrons également que la principale conséquence de cette déshumanisation est de faire resurgir l'instinct comme mode de pensée chez l'humain. Les individus qui agissent sous l'influence de l'instinct sont donc soumis à une logique tout autre (violence, agression, prédation) que celle qui règle l'existence des personnages dits *normaux*.

3.1 Pour une définition deleuzienne et guattarienne de l'affect

Avant de poursuivre notre réflexion, nous définirons ce qu'est un *affect*. D'emblée, ce mot désigne un «état affectif élémentaire» (Rey, 1990, p. 148). Dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*³, Laplanche et Pontalis le définissent à leur tour comme un

[...] terme repris en psychanalyse de la terminologie psychologique allemande [*Affekt*] et connotant tout état affectif, pénible ou agréable, vague ou qualifié, qu'il se présente sous la forme d'une décharge massive ou comme tonalité générale. Selon Freud, toute pulsion s'exprime dans les deux registres de l'affect et de la représentation. L'affect est l'expression qualitative de la quantité d'énergie pulsionnelle et de ses variations. (1967, p. 12)

En amont, Freud défend l'idée que l'«origine [de l'affect doit être] cherchée dans un événement traumatique auquel n'a pas pu correspondre une décharge adéquate» (Laplanche et Pontalis, 1967, p. 12).

Deleuze et Guattari conçoivent tout autrement ce concept. L'analyse qu'ils en font commence par l'étude de l'*affection*. Selon eux, les «affects supposent toujours des affections d'où ils dérivent, bien qu'ils ne s'y réduisent pas» (Deleuze, 1993, p. 174). L'*affection*⁴ est en quelque sorte la condition de naissance ou d'existence des affects⁵ dans le sujet. Deleuze postule que «nous connaissons nos affections par les idées que nous avons, sensations ou perceptions, sensations de chaleur, de couleur, perception de forme et de distance» (1993, p. 173). Du point de vue deleuzien, l'*affection* correspond à l'action d'un corps sur un autre, c'est-à-dire à un corps qui se mélange à un autre (par exemple, un moustique qui pique un bras ou une roche qui transperce un pied). Pour mieux distinguer les affects des affections, nous dirons des dernières qu'elles sont «des états de corps [tandis que les affects sont] des variations de puissance [...] qui renvoient les uns aux autres» selon un certain plan de composition ou de consistance (Deleuze, 1993, p. 175).

L'affect des philosophes est organiquement lié à la problématique du corps et de la corporéité. En effet, l'analyse qu'ils en proposent est marquée par «la question de Spinoza : qu'est-ce que peut un corps ?» (Deleuze et Parnet, 1996, p. 74). Suivant les préceptes du philosophe hollandais, Deleuze et Guattari refusent d'expliquer le corps à

partir des organes qui le composent et de leurs rôles dans l'organisme, ou encore de le traiter comme un sujet d'après les critères de l'espèce (homme ou animal) et du genre (mâle ou femelle). Ils soutiennent plutôt l'idée que

[...] le corps se définit seulement par une *longitude* et une *latitude*⁶ : c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (*longitude*) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (*latitude*). Rien que des affects et des mouvements locaux, des vitesses différentielles. (1980, p. 318)

Ils abordent le corps humain comme une carte sensible (la *latitude*) et sensitive (la *longitude*), sillonnée de toutes parts et en toutes directions par des courants intensifs et des stimuli perceptifs. Selon Delourme et Lecercle⁷, la *longitude* du corps porte sur «des principes cinétiques (vitesses et lenteurs) [alors que la *latitude* repose sur] des principes dynamiques (intensités, degrés de puissance)» (2003, p. 33).

Contrairement aux idées de Freud et de certains autres philosophes, dont Giorgio Agamben⁸, l'affect conçu par Deleuze et Guattari ne se rattache ni à une expérience traumatique ni à une scène originaire de la perte vécue par le sujet. Ces derniers répertorient deux principaux types d'affects. D'un côté, il y a des *affects-actions* qui suscitent des mouvements internes chez le sujet et de l'autre, des *affects-passions* qui occasionnent chez lui un état sensible. Ces affects peuvent augmenter (euphorie) ou diminuer (dysphorie) le *champ de présence* et le *degré de puissance* des individus, en plus d'activer certaines modalisations chez eux, notamment le *savoir*, le *vouloir*, le *croire*, le *pouvoir* et le *devoir*. Il est plutôt une puissance d'affirmation, ce que l'on peut aussi appeler une force de vie, une volonté d'être. «Cette conception rejoint l'affirmation de Spinoza selon laquelle il y a, à l'origine de toute forme d'existence, une affirmation de la puissance d'être» (Delourme et Lecercle, 2003, p. 32). L'affect des philosophes ne reflète donc pas l'intériorité, l'individualité ou la personnalité de celui qui l'émet ou le transmet, mais son niveau de vitalité.

De plus, ils croient que l'affect «n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi» (1980, p. 294). À cet égard, l'affect impersonnel qu'ils préconisent se démarque radicalement de celui étudié par Jacques Fontanille dans *Sémiotique et littérature*⁹. Par l'entremise de la notion d'*affectivité*, le sémioticien analyse les émotions,

les sentiments et les passions¹, qui sont des *propriétés* des sujets qui les produisent. Les philosophes s'opposent à cette conception personnelle et subjective de l'affect. À l'opposé de Fontanille, ils soutiennent qu'il est une puissance neutre, désincarnée et universelle qui transcende les individus qui en subissent l'influence. Pour eux comme pour les phénoménologues, cette *force* extérieure ressemble davantage aux sensations et aux impressions qu'à l'émotivité.

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari postulent qu'un «grand romancier est avant tout un artiste qui invente des affects inconnus ou méconnus, et les fait venir au jour comme le devenir de ses personnages» (1991, p. 165). Or Koltès est exactement ce type d'écrivain, lui qui libère dans ses récits une multitude d'affects nouveaux. Dans *La fuite*, par exemple, il crée des affects singuliers liés au soleil¹¹. Aussi, le contact entre les rayons solaires et les corps (l'affection de départ) de Chabanne et Cassius déclenche chez eux une étrange réaction physique:

Le soleil fut là soudain. Entier, immense, il [...] frappa le visage de Cassius comme un poignard. / Cassius fut soulevé par le coup. / Chabanne leva la tête, vit le soleil sur Cassius, et il en reçut l'éclat. / Ils furent ainsi longtemps dans cette *contemplation*. Tous deux se faisaient face et regardaient la même chose ; et tous deux portaient sur le visage les signes d'une immense vision. Ils étaient debout, heurtés d'afflux rouges. / [...] / Chabanne et Cassius se virent et le virent [le soleil] encore dans leurs yeux, sur leurs lèvres, dans leurs cheveux, et ils le sentirent les emporter dans une *exaltation incontrôlable*¹². / Ils se mirent à adorer le soleil. / À genoux, ils ouvrent les bras, appuient leurs fronts brûlants contre le sol et, lorsqu'ils se relèvent, leurs traits sont devenus le miroir absolu d'un ciel aveuglant. / Ils se mettent alors à traquer le soleil. (1984, p. 68)

Ces affects *lumineux*, si nous pouvons les désigner ainsi, plongent les personnages dans une extase contemplative proche de l'euphorie. À cet instant, l'astre solaire et les personnages composent un nouveau rapport, rapport qui active certaines modalisations chez eux, notamment leur *pouvoir* (capacités) et leur *devoir* (nécessité). Une fois activées, ces modalisations augmentent à leur tour le champ de présence et le degré de puissance des protagonistes, ce qui leur permet de «traquer le soleil» avec une énergie nouvelle qui leur était inconnue jusqu'alors.

Ceci nous amène à postuler, avec Deleuze et Guattari, que Koltès «est [un] montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects» (1991, p. 166). À cet égard, les affects *animaux* qu'il libère dans ses textes sont l'une de ses plus grandes innovations stylistiques. Les philosophes légitiment d'emblée l'existence de tels affects lorsqu'ils

écrivent que l'animal «est l'affect en lui-même, la pulsion en personne, et ne représente rien» (1980, p. 317). Nous croyons que ces affects amenuisent le champ de présence et le degré de puissance des personnages de notre corpus. Aussi, ceux qui circulent en Félice diminuent notamment son degré de puissance. À mesure que ses devenirs s'actualisent, elle oublie «comment monter dans un bus», «comment avertir» les autres de son arrivée (1984, p. 7 et 21), ou encore les gestes à poser pour venir en aide à sa sœur battue¹³. On dirait que ses affects annulent ses possibilités d'éclosion ou d'émergence, ce qui fait d'elle un sujet empêché.

Quant à eux, les affects animaux d'Abad diminuent son champ de présence, c'est-à-dire son espace de rayonnement. Ses devenirs-animaux entraînent son assimilation dans la noirceur, autrement dit sa disparition graduelle, comme en témoigne Cécile: «[Tu] es discret, merci bien, si je n'avais pas entendu les gouttes d'eau qui dégoulinent de ta tête je t'aurais pratiquement cogné dedans» (1985, p. 52). Cependant, lorsque l'action de leurs affects animaux décroît, ces personnages parviennent à émerger de l'animalité. Aussi, le degré de puissance de Félice dans *La fuite* se trouve augmenté à la fin du roman par l'étrange pouvoir de contrôler la foudre qu'elle acquiert à son retour à l'asile (1984, p. 150-151). De la même façon, le champ de présence d'Abad s'accroît lorsqu'il se réalise en tant que sujet en assassinant Charles à la fin de *Quai ouest* (1985, p. 102).

3.2 Affects et percepts

Les devenirs-animaux ne déstabilisent pas seulement le système affectif des sujets. Ils modifient également en profondeur leurs appareils perceptif et sensoriel. Il en résulte, entre autres, que les individus cessent d'appréhender le monde et de ressentir l'extérieur sous un mode humain. Ils adoptent plutôt une vision animalisée du monde, comme c'est le cas du Client et du Dealer dans *La solitude*.

Les *percepts* animaux ont donc pour effet de modifier radicalement la présence au monde des sujets devenant. L'analyse que Deleuze et Guattari font de cette notion est également inspirée de l'ouvrage de Spinoza intitulé *L'Éthique*¹⁴. Selon eux, le corps humain constitue «un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects» (1991, p. 154, les italiques sont des auteurs). À l'instar de l'affect, le percept est un mode particulier de connaissance, d'expression et d'existence du sujet dans le

monde. Au cours de cette rubrique, nous comparerons l'éthique sensible de l'affect avec l'éthique sensitive du percept.

Le vocable *percept*¹⁵ désigne l'«objet de la perception (sans référence ontologique à une chose en soi)» (Rey, 1990, p. 256). La signification de ce mot se modifie cependant sous la plume de Deleuze et Guattari. Comme ils l'avaient fait pour l'affect et l'affection, ces derniers montrent d'abord que le percept découle lui aussi d'une perception première – visuelle, sonore, tactile, olfactive ou gustative – à laquelle il se rattache, sans s'y réduire ou limiter. Dans *La fuite*, Félice est suivie, voire poursuivie, par un percept *météorologique*: «[Elle] se sentit entourée d'un brouillard épais et régulier comme des barreaux de fenêtre, qui lui donnait l'impression d'être enfermée et posée sur un socle ; elle marcha et vit que l'impression se déplaçait avec elle» (1984, p. 62). Dans cette phrase, l'espace est une entité sensible capable de *voir, suivre et enfermer* les sujets qui s'y trouvent. Pour les philosophes, il s'agit justement là de «la définition du percept en personne : rendre sensibles les forces insensibles qui peuplent le monde, et qui nous affectent, nous font devenir» (1991, p. 172).

Pour distinguer les notions d'*affect* et de *percept*, nous dirons que les premiers sont des flux intériorisés qui permettent aux individus d'accéder à une connaissance du monde par le dedans (phénomène de l'*intéroception*). Quant à eux, les percepts sont des stimuli extérieurs qui favorisent la connaissance du monde par le dehors (phénomène de l'*extéroception*). Considérant le fait que Deleuze et Guattari croient que ces notions sont neutres et dépersonnalisées, nous postulons avec eux que «*les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme*, comme les percepts (y compris la ville) sont *les paysages non humains de la nature*» (1991, p. 160, les italiques sont des philosophes).

Toujours selon eux, la marque d'un grand écrivain est sa capacité d'activer de nouveaux percepts ou d'en réactiver d'anciens en se les réappropriant par le processus de l'écriture. Ils soutiennent qu'«à chaque fois il faut le style – la syntaxe d'un écrivain, les modes et rythmes d'un musicien, les traits et les couleurs d'un peintre – pour s'élever des perceptions vécues au percepts, des affections vécues à l'affect» (1991, p. 160). Koltès adule également les écrivains qui créent de nouveaux percepts. Dans son «Entretien avec Alain Prique», il déclare :

Le génie de Melville et de Conrad¹⁶, c'est de mettre les histoires des hommes sur la mer. [...]. Une expérience ordinaire prend ainsi chez ces écrivains les dimensions d'un océan et la complexité et l'éclat des phénomènes naturels. *La nature peut souvent réécrire un roman !*¹⁷ (1999a, p. 29)

Le dramaturge admire le travail de ces romanciers parce qu'ils parviennent à une «vision cosmique du monde», autrement dit ils imaginent de nouvelles manières de *vivre* et de *ressentir* le monde qui les entoure (1999a, p. 29).

Suivant l'enseignement de ses romanciers fétiches, Koltès multiplie les percepts nouveaux dans ses textes, notamment des percepts de type *urbain*. La particularité de ces percepts urbains est qu'ils sont fortement animalisés. Sous la plume du dramaturge, la ville et ses paysages (ruelle, quai, hangar, cimetière, etc.) se renversent pour devenir des espaces *fauves*. Ces espaces *fauves* sont soumis aux mêmes lois que celles qui organisent la vie des animaux dans la savane, la jungle, le désert, la forêt, le ciel ou la mer. Les territoires que le dramaturge construit dans ses textes sont souvent des lieux qu'il a lui-même visités. Comme le chantier au Nigeria dont il reproduit les contours dans *Combat*; ou la ville de Strasbourg qu'il dépeint dans *La fuite*; ou encore le hangar désaffecté de New York où se déroule *Quai ouest*. Il est cependant parvenu, grâce à l'expérience de l'écriture, à transcender ses souvenirs personnels pour en extraire des percepts neutres, impersonnels et universels.

3.3 De la désubjection à la déshumanisation

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari défendent la thèse que «les purs affects impliquent une entreprise de désubjection» (1980, p. 330). La chercheuse Élisabeth Rigal¹⁸ définit la désubjection comme un processus qui permet l'«abolissement de la forme aliénée sous laquelle un individu est constitué en sujet, au profit d'une subjectivation sans assujettissements» (2003, p. 75). Ce phénomène parfaitement positif de déconstruction fait perdre au sujet la possession de son moi, c'est-à-dire son identité dominante, pour l'ouvrir aux diverses *voix* intérieures qui l'habitent.

Ce que nous venons d'écrire se vérifie uniquement dans le cas des affects *humains*. Lorsqu'on les considère du point de vue du devenir-animal et de l'animalité, on constate que c'est plutôt à une entreprise de déshumanisation que conduisent les affects animaux chez Koltès. D'emblée, on explique la *déshumanisation*, le fait de déshumaniser, comme l'action de faire «perdre le caractère humain, la condition d'homme [à quelqu'un ou quelque chose]» (Rey, 1990, p. 429). Contrairement à ce que cette définition insinue, la déshumanisation n'est pas un processus négatif ou encore régressif. Elle est plutôt un phénomène involutif qui marque le passage incorporel de l'homme en l'animal.

Ainsi, à mesure qu'il devient animal, le personnage koltésien oublie sa condition et ses qualités humaines. Dès lors, il se transforme en ce que Rodriguez-Antoniotti appelle l'*inhomme* (2002, p. 41, les italiques sont de la chercheure). L'*inhomme* est un être dont l'identité oscille constamment entre les pôles de l'humanité et de l'animalité sans jamais s'arrêter à l'un ou à l'autre. Ni homme ni animal tout en étant les deux à la fois, cet individu se retrouve «sans identité fixe, toujours décentré, *conclu* des états par lesquels il passe» (Deleuze et Guattari, 1972/1973, p. 27, les italiques sont des auteurs). Plutôt que de se créer une identité dérivée du modèle humain, l'*inhomme* s'abandonne complètement aux devenirs, aux affects et aux percepts animaux qui l'habitent.

Chez Koltès, la déshumanisation emprunte différentes voies d'un personnage à l'autre. Le premier signe de la déshumanisation de Félice apparaît suite à son admission à l'hôpital psychiatrique, au moment où ses cheveux se transforment : «Il avait poussé à Félice, depuis son entrée à l'hôpital, des cheveux de laine, crépus, incolores, d'une densité et d'une solidité à toute épreuve, et, *en passant la main dessus, un aveugle eut tout imaginé, sauf des cheveux de femme*¹⁹» (1984, p. 54). Même qu'«en passant sa main dessus, un aveugle eut tout imaginé, sauf des cheveux de femme». La déshumanisation de ce personnage se trouve renforcée par sa déterritorialisation capillaire qui fait de ses cheveux une crinière hirsute.

L'entreprise de déshumanisation fonctionne tout autrement pour Abad de *Quai ouest*. Dans le cas de ce personnage, le dramaturge renverse le processus pour en faire une tentative d'humanisation. En effet, Abad est explicitement présenté comme un animal par Koltès. À l'instar des bêtes sauvages, ce dernier n'a pas de nom propre. En

réalité, les syllabes *A* et *Bad* qui le composent sont les «consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes, dont [Charles] baptisa provisoirement l'animal» (1985, p. 9, les italiques sont du dramaturge). Le nom de ce personnage a donc été construit à partir des sons qu'il a émis lors de son premier contact avec Charles. En baptisant Abad, Charles tente de le reterritorialiser dans la civilisation humaine pour le rendre familier aux autres «comme le museau d'un chien qu'on arrache d'une poubelle, fugitivement, [...] peut nous sembler familier» (Koltès, 1985, p. 105). Nonobstant les actions qu'il pose pour le faire accepter des habitants du hangar, seul Charles l'appelle ainsi, car pour tous les autres Abad appartient à la race des «animaux impurs» maudits des dieux (1985, p. 52).

Pour sa part, la déshumanisation de Roberto commence avec l'apparition des affects prédateurs en lui. Ceux-ci l'amènent à assassiner ses parents dans une ultime tentative pour effacer ses origines, pour fuir l'acte de sa naissance qui le tient captif dans l'humanité. Suite aux décès de ses parents, le nom de Roberto devient le dernier élément qui le rattache à l'homme. Ses affects animaux effacent de sa mémoire²⁰ ses souvenirs humains:

Zucco. – Roberto Zucco.

La Dame. – Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?

Zucco. – Parce que j'ai peur de l'oublier.

La Dame. – On n'oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l'on oublie.

Zucco. – Non, non : moi, je l'oublie. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s'il s'effaçait ; il faut que je le regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J'ai peur de me retrouver sans savoir mon nom. (2001, p. 76)

L'oubli devient donc un facteur déterminant dans le processus de déshumanisation vécu par Roberto. En répétant son nom, en réitérant son identité, il cherche à ralentir la vitesse du mouvement qui l'emporte, c'est-à-dire retarder son passage irréversible dans l'animalité.

3.4 L'animal en rut, pour une sexualité non-humaine

Les affects animaux qui animent Félice constituent en elle «une sexualité non-humaine» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 285). Avant son admission à l'hôpital psychiatrique, cette dernière pratiquait, à en croire le témoignage qu'elle livre sur le quai de la «Planque aux Anges», une sexualité proche de celle d'une bête en rut, d'une chatte en chaleur:

Autrefois – il n'y a pas longtemps, six, sept mois peut-être –, *je me faisais de tout* : des vieux riches, des jeunes pauvres, des jeunes riches, des beaux, des moyens ; [...]. *Mais jamais plus d'une nuit ; je ne revenais jamais ; jamais deux fois* – ce n'était pas un principe, c'était par goût. J'aimais bien chercher (*c'était ce que je préférais*), j'aimais bien trouver – et je trouvais toujours. Mais, chez-moi, personne ne venait ; c'était sacré ; j'allais chez les autres et *je pouvais partir quand je voulais*. [...]. Ce n'était pas un calcul, *c'était naturel*²¹, c'était comme cela que j'allais avec les hommes. (1984, p. 56)

Cette révélation nous pousse à croire que les devenirs-animaux de cette dernière empruntent à ce que Jean Baudrillard qualifie de « devenir animal de la séduction » (1979, p. 124). Dans son essai intitulé *De la séduction*²², le sociologue postule «qu'on peut dire de la séduction féminine qu'elle est animale, sans la reverser ainsi à une sorte de nature instinctive» (1979, p. 124). À mesure que s'intensifie la circulation des affects animaux, l'érotisme humain de Félice se déterritorialise au profit d'une sexualité *fauve*.

Octavio Paz souligne pour sa part la complexité de la séduction animale lorsqu'il refuse l'idée «que la sexualité animale soit plus simple que l'érotisme humain» (1961, p. 11). Dans son article titré «L'au-delà érotique²³», il affirme que «les animaux n'imitent pas l'homme, mais [que] l'homme imite la sexualité animale» (1961, p. 12). Cette thèse se vérifie dans le cas de Félice. En effet, cette dernière reproduit à son insu des comportements sexuels (la traque, la chasse, la fuite, etc.) propres à certaines espèces animales. Ses comportements animaux ne relèvent cependant pas d'une imitation purement mécanique, mais d'un rituel, d'une cérémonie qui dynamise ses devenirs-animaux.

Félice aborde la quête amoureuse comme une chasse aux mâles. C'est que le rut qui l'opprime la force à se *faire* tous les hommes, peu importe leur âge, leur beauté, leur rang social, leur statut pécuniaire, etc. Elle capture ses *proies* à la manière des prédateurs affamés, c'est-à-dire en les pistant et les traquant. Le caractère proprement *animal* de

cette déshumanisation prend son sens au terme de l'acte sexuel lorsque Félice, rassasiée par son repas charnel, s'enfuit de son partenaire. Comme le souligne justement Derrida, «une chatte n'appartient jamais» (1999, p. 257). Être de fuite ou plutôt *animal-qui-sait-fuir*, pour citer une fois de plus l'heureuse formule de Marrati-Guénoun, elle aspire à la liberté *naturelle* des animaux sauvages. En fuyant une fois l'acte sexuel consommé, elle évite de se reterritorialiser chez l'humain par les voies de l'amour ou de l'émotivité.

Les affects animaux de ce personnage déterritorialisent également sa conception de la sexualité. À deux reprises dans le roman, elle établit un rapport presque sexuel avec des chats. Ce rapport en est cependant un de prédation, car à chaque fois elle est la proie des félins. La première attaque dont elle est victime commence lorsqu'elle remarque

[...] un chat qui la regard[e]. Elle vit ses dents rouges, un poil hérissé et une queue démesurée, dressée en l'air. Elle sentit le couteau dans sa main, mais cela ne la rassura pas. Elle pensait : «je ne dois pas fermer les yeux», et elle fixait la bête. [...]. Le chat se jeta sur les lunettes et lui mordit le crâne. Elle se débattit et le griffa avec son couteau. Elle se leva pour voir la bête rouler par-delà la rambarde, et tomber dans l'eau. Elle le vit même nager, la queue droite, et elle se détourna. (1984, p. 61-62)

La deuxième attaque à son endroit est également orchestrée par «un chat aux dents rouges, au poil hérissé, à l'énorme queue dressée en l'air, [qui] la [regarde]» (1984, p. 117). Ce chat est vite rejoint par la meute et Félice «s'aperçut qu'elle était complètement encerclée d'une douzaine de chats semblables, qui la regardaient avec les mêmes yeux» (1984, p. 118).

Ces attaques répétées nous rappellent par extension des scènes de viol. D'abord par l'image récurrente de la «queue dressée en l'air», qui remplace ici le phallus humain. Également par les «dents rouges» et le «poil hérissé» qui suggèrent explicitement l'agressivité. Ceci nous amène à croire que la meute des chats est peut-être un reflet de la tension affective de Félice. En effet, cette dernière se vit comme une *chatte en chaleur* qui provoque le désir chez le mâle. Peut-être aussi ces scènes sont-elles des signes de sa maladie, de son *pathos*²⁴, car à chaque fois les chats disparaissent la laissant seule avec son trouble ?

3.5 Le silence de la bête

Dans son texte «L'animal que donc je suis» auquel nous avons fait référence à maintes reprises jusqu'à maintenant, Derrida constate: «Tous les philosophes que nous interrogerons (d'Aristote à Lacan en passant par Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas), tous, ils disent la même chose : l'animal est privé de langage» (1999, p. 282-283). Aux yeux de ces philosophes, penseurs et théoriciens, le silence est l'une des principales caractéristiques, sinon la principale, de l'existence animale.

Le silence déshumanise Abad et renforce l'exception de son cas. En réalité, ce personnage n'est pas muet, c'est-à-dire privé *physiquement* de la parole. Comme l'indique le dramaturge lors de son «Troisième entretien avec Alain Prique»: «Il n'est pas plus incapable de parler que Koch ; il refuse de parler, voilà tout» (1999a, p. 53). Ce refus de parler est causé par des inhibitions psychologiques, qui sont aussi fortes et douloureuses que des incapacités physiques.

Abad explique les origines de son silence dans son monologue intérieur où se déchaîne le flot de sa conscience. Il n'est donc jamais aussi bavard qu'au moment où il se tait. Isaach de Bankolé partage notre opinion à cet égard, lui qui croyait, au moment d'incarner ce rôle au théâtre, qu'Abad «était plein de paroles» (*Europe*, 1997, p. 43). Ce personnage a cessé de parler parce que ses affects animaux lui ont fait perdre la maîtrise du langage humain, la capacité de faire signifier les mots : «[Mais] plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus» (1985, p. 20). Ce qui fait dire à Lippit que l'«oubli [d'Abad], son incapacité ou son refus de retenir le langage en mémoire, n'a pas pour effet un monde, mais un affect – un monde d'affects» (1999, p. 187). Le mutisme de ce personnage est donc une conséquence directe de l'animalisation de son être.

Ce dernier s'exprime néanmoins par d'autres moyens. Dans la didascalie à fonction narrative qui ouvre la pièce, on apprend qu'il «*prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes*» (1985, p. 9, les italiques sont du dramaturge). Ces «mots inintelligibles» résultent de la déterritorialisation de la voix et de la parole dont est victime ce personnage. Ils sont en réalité des grognements, des

gémissements de bête, ce qui les rend incompréhensibles et insignifiants à l'oreille humaine.

De tous les personnages qui habitent le hangar, seul Charles maîtrise le code de cette langue *animale*²⁵. C'est pourquoi Abad lui parle trois fois à l'oreille, aux pages 21, 22 et 23. Ce faisant, la *bête* délègue sa parole intérieure à une personne interposée qui lui sert de voix humaine. Le rôle de *traducteur* de Charles lui donne accès au territoire *fauve* d'Abad. Charles comprend rapidement son importance dans cette structure communicationnelle et il s'en sert comme source de chantage: «[Tu] ne pourras jamais [...] rien faire tout seul, moricaud, rien, tu as besoin de moi pour parler» (1985, p. 44). En l'absence de Charles, Abad communique gestuellement, par hochements de tête ou signes de la main; il évite de s'adresser directement aux hommes pour ne pas rompre la circulation des affects animaux dans son être et se reterritorialiser.

Même s'il participe à l'action dramatique de manière détournée, par personne interposée, Abad en demeure néanmoins le rouage central. Dans ses notes de mise en scène intitulées «Pour mettre en scène *Quai ouest*»²⁶, Koltès écrit: «Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce ; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad» (1985, p. 108). Tout le noyau de cette pièce s'organise autour des devenir-animaux de ce personnage, dans l'attente de son émergence finale. En ce sens, il «ne doit pas être vu par ce qu'il s'abstient de [dire] mais par ce qu'il fait même sans mots» (*Europe*, 1997, p. 42). C'est pourquoi nous ne limitons pas le *faire* d'Abad à son *dire*.

3.6 Qui es-tu Roberto ?

La déshumanisation de Zucco se manifeste par deux comparaisons qu'il fait avec les animaux et qui le rapproche de l'être-animal. Au tableau VI, il déclare au vieux monsieur dans le métro: «Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre» (2001, p. 38). Il reprend plus tard une formule semblable, se comparant cette fois à un rhinocéros, mais en y retranchant la conjonction *comme* qui est le *chiffre* de l'équation métaphorique. À la question «D'où te vient ta force ?» que lui pose une voix *off*, Roberto répond: «Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros» (2001, p. 92). Nous croyons que ce dernier puise sa force et son énergie dans sa nature animale.

C'est pourquoi Joseph Danan dit que cette force «est irrécusable et archaïque, instinctive et dénuée d'intentionnalité, et, pour paraphraser d'un peu loin Goethe, elle est cette force qui ne sait pas ce qu'elle veut et toujours fait le mal (et parfois un peu de bien)» (*Europe*, 1997, p. 101-102).

Nous montrerons maintenant comment lesdites *anicomparaisons* participent de façon active au processus de déshumanisation de Zucco, en opérant chez lui un transfert de propriétés qui l'enfoncé davantage dans l'animalité. Les *animots* de ces comparaisons sont des affects langagiers qui marquent à tour de rôle un nouveau plateau atteint dans la réalisation de ses devenirs-animaux. En employant des *figures animales* pour se décrire, le tueur incorpore la force et la solitude qui caractérisent l'existence du rhinocéros et de l'hippopotame.

D'emblée, le pronom personnel *je* employé par Roberto ne désigne pas sa personne physique ou psychique, mais les puissances animales qu'il porte en lui et qui en font selon le critique Danan «une force qui va» (*Europe*, 1997, p. 101, les italiques sont du critique). Dans les deux cas, le processus de déshumanisation de Roberto commence par ce *je* dépersonnalisé, voire même déshumanisé, qui fait naître en lui une troisième personne qui neutralise sa subjectivité. En cela, la première personne qu'il utilise dans ces *anicomparaisons* renvoie à ce que Derrida appelle un «*Soi sans Je*» (1999, p. 257, les italiques sont du philosophe).

Dans l'optique de la déshumanisation de Roberto, la présence du verbe *décider* dans l'*anicomparaison* avec l'hippopotame peut certes surprendre le lecteur attentif. Que peut donc *décider* un être qui subit l'involution propre aux devenirs-animaux ? Comme l'indique Danan, «il s'agit, si on file la métaphore animale, d'une décision de type instinctuel, non de celle qui résulterait d'une réflexion, d'un choix intellectuel» (*Europe*, 1997, p. 101). Il s'agit ici d'une décision innée *programmée* dans le corps semblable à celles que prennent les bêtes. Étant subjugué par ses pulsions animales, Zucco perd le contrôle de son être et de sa destinée. Le *Je suis* qu'il énonce marque, au-delà de tout rapprochement, identification ou comparaison avec la bête, son passage définitif dans le paradigme de l'animalité.

La conjonction *comme*, qu'elle soit écrite ou non, introduit l'*heccéité* dans le discours de Zucco. Qu'est-ce qu'une *heccéité* et quelles sont ses fonctions dans un texte littéraire ? Selon Deleuze et Guattari, celle-ci «n'a ni début ni fin, ni origine ni destination ; elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome» (1980, p. 321). Dans l'article «Un concept philosophique²⁷», Deleuze étoffe cette définition en y ajoutant qu'

[...] on peut appeler *eccéité* ou *heccéité* ces individuations qui ne constituent plus des personnes ou des «Moi». Et la question surgit : ne sommes-nous pas de telles *eccéités* plutôt que des «moi» ? [...] Bref, nous croyons que la notion de sujet a perdu beaucoup de son intérêt au nom des *singularités pré-individuelles* et des *individuations non-personnelles*. (1989, p. 90)

Dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet, le penseur reprend ce vocable pour désigner «toute individuation [qui] ne se fait pas sur le mode d'un sujet ou même d'une chose» (1996, p. 111). Ce concept deleuzien permet de

[...] déterminer un champ transcendantal impersonnel et pré-individuel, [...] qui ne se confond pas pourtant avec une profondeur indifférenciée [et ne peut] pas être déterminé comme celui d'une conscience [...]. Ce qui n'est ni individuel ni personnel, au contraire, ce sont les émissions de singularités [qui] président à la genèse des individus et des personnes ; elles se répartissent dans un «potentiel» qui ne comporte par lui-même ni Moi ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant [...]. (1969, pp. 124-125)

Ce concept montre que la subjectivité des individus est inséparable de leurs expériences et existence.

Chacune de ces comparaisons se termine par la formule figée : *un* + le nom d'un animal. Dans cette formule, le mot *un* est utilisé par le dramaturge comme un article indéfini, et non pas comme un adjectif numéral. Il désigne un élément dont la nature est imprécise, indéterminée. Lorsque Koltès y ajoute le nom d'un animal, il accélère encore plus la déshumanisation du tueur. Le transfert de propriétés s'effectue au moment où Roberto prononce les deux derniers *animots* des *anicomparaisons*. C'est alors qu'il s'approprie la force brute de l'hippopotame et du rhinocéros, leur solitude et leur peau dure qui devient l'exosquelette qui le protège de l'extérieur.

3.7 Violence gratuite ou prédation instinctuelle ?

La violence qui imprègne les textes de Koltès est la principale isotopie reliée aux devenirs-animaux de ses personnages. Cette violence se présente sous une multitude d'aspects, notamment la violence verbale, psychologique, morale ou physique. Les textes de notre corpus n'échappent pas à cette généralisation de la violence chez le dramaturge. Dans *La fuite*, les exemples de violence verbale et physique abondent (Cassius qui bat Barba ou Félice qui poignarde le policier Tragard (1984, p. 89-90 et 142)). Ce roman contient également des traces de violence psychologique, notamment les pressions et intimidations exercées par Tragard sur les autres personnages. Les pièces koltésiennes sont aussi violentes que son roman. Dans *Quai ouest*, deux meurtres sont commis, sans compter les autres violences qu'on y trouve. Quant à elle, la pièce *Roberto Zucco* raconte la folle cavale d'un tueur en série, l'incarnation absolue de la violence moderne, de son évvasion de prison jusqu'à sa mort. C'est dire que les écrits du dramaturge foisonnent de *sales petites histoires* dignes des faits divers qui meublent quotidiennement l'actualité.

De nombreux commentaires ont été émis à propos du traitement de la violence par l'écrivain. Pour Ubersfeld, «la caractéristique de cette violence est qu'elle est gratuite» (2001, p. 133). Elle soutient que les actes violents commis par les personnages sont dépourvus de sens, de raison ou de logique, à l'exception peut-être de la contre-violence (par exemple le meurtre de Cal par les gardiens noirs pour venger la mort de l'ouvrier noir). Sans rejeter entièrement cette hypothèse, nous doutons que le trait marquant de la violence koltésienne soit sa gratuité ou son irrationalité. Nous reprendrons ici les mots du Dealer dans *La solitude* qui nous avertit de ne pas donner «trop tôt ni un genre ni un nom à cette violence» (1986, p. 34). Même si les motifs de la violence sont parfois mystérieux, celle-ci n'est pas entièrement infondée.

On retrouve de nombreuses explications de la violence à l'intérieur même des discours tenus par les différents protagonistes. Le Dealer justifie son recours à la violence comme un *remboursement* symbolique pour l'attente pleine de désirs dans laquelle le Client l'a plongé. Nous voyons l'explosion du café Saïfi dans *Le retour* comme un crime raciste posé par des extrémistes à l'endroit de la minorité arabe. Zucco explique le meurtre de l'enfant dans *Roberto Zucco* comme une chaîne d'événements fortuits: «Je ne voulais pas le tuer, mais tout s'est enchaîné tout seul à cause de cette

histoire de Porsche» (2001, p. 80). Nous croyons qu'Abad tue Charles car il ne tolère pas la trahison de ce dernier qui l'abandonne pour diriger seul son *business* de l'autre côté de la rive. Par contre, c'est la pièce *Combat* qui fournit l'explication la plus intéressante de la violence koltésienne. Cal, l'ingénieur homicide, déclare que le meurtre qu'il a commis a à voir avec l'instinct, qu'il est affaire d'instinct. Lors de sa confession à Horn, il déclare :

Quand je l'ai vu [l'ouvrier noir], je me suis dit : celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L'instinct, Horn, les nerfs. Je ne le connaissais pas, moi ; il avait seulement craché à deux centimètres de mes chaussures, mais l'instinct, c'est comme cela que ça marche [...]. (1989, p. 25)

L'instinct, qui est un mécanisme *vécu* corporellement, nous apparaît comme un mobile assez fort pour expliquer les causes et origines de la violence chez le dramaturge. En effet, il fait ressortir ce que Fischer-Barnicol²⁸ appelle le «mal naturel» des personnages koltésiens (1997, p. 60).

L'explication de la violence de Ubersfeld se vérifie donc uniquement lorsqu'on la considère d'un point de vue humain. Dans le règne animal, la gratuité est un concept vide de sens. Aussi, la violence chez Koltès ne doit pas être investie d'un sens humain, car elle existe tout simplement à l'état de nature. C'est pourquoi nous croyons que l'acte violent est un moment privilégié pendant lequel les devenirs-animaux des personnages se manifestent. L'instinct propage alors des affects prédateurs dans les personnages qui les incitent à se mettre aux aguets, prêts à mordre et à se défendre. C'est cette nature animale de l'homme que l'on cherchait à réprimer par l'entremise des bestiaires traditionnels. L'anti-bestiaire conçu par Koltès permet donc aux personnages de s'accomplir en tant que nature, de se réaliser comme animal en devenir.

Dès lors, l'individu cesse de se percevoir comme un être humain pour se penser comme une bête. Par exemple, Adrien Serpenoise déclare dans *Le retour* : «Comme un vieux singe accroupi au pied d'un humain qu'il contemple, je me sens bien dans ma peau de singe. Je n'ai pas envie de jouer à l'humain [...]. *Je suis un singe agressif et brutal*²⁹, et je ne crois pas aux contes de Bouddha» (1988b, p. 42). C'est dire que la résurgence de l'instinct modifie en profondeur le rapport au monde et la conception de soi des êtres.

Le sujet devenant commence dès lors à considérer les autres comme des animaux, c'est-à-dire à les voir en tant que proies ou prédateurs. Dans un court mais important texte pour comprendre les enjeux inhérents à sa dramaturgie, Koltès écrit:

Les vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur. Il n'y a pas de raison à ce que le chat hérisse le poil et crache devant un chien inconnu, ni à ce que le chien montre les dents et grogne. Si c'était de la haine, il faudrait qu'il y ait eu quelque chose avant, la trahison de l'un, la perfidie de l'autre, un sale coup quelque part ; mais il n'y a pas de passé commun entre les chiens et les chats, pas de sale coup, pas de souvenir, rien que du désert et du froid. (1991, p. 122-123)

Dans cette perspective, la violence est certes déraisonnable, mais pas irrationnelle, gratuite ou seulement provocante. Elle irrigue le sang des personnages qui deviennent de véritables prédateurs. D'où l'importance de la question d'Ubersfeld: «[C]omment vivre la violence quand elle s'est inscrite en vous, et que vous en êtes à la fois l'agent et la victime ?» (2001, p. 108).

Une des principales causes de la violence chez le dramaturge est l'altérité et la différence. À ce propos, Lautréamont écrit au Chant deuxième, strophe 13 de ses *Chants de Maldoror* : «[Mets]-te le dans la tête, pour ne jamais l'oublier : les loups et les agneaux ne se regardent pas avec des yeux doux» (1970, p. 117). Koltès reprend à son compte une telle vision de la violence lorsqu'il fait dire à Alboury dans *Combat*: «[Ils] [les gardiens du chantier] disent qu'il faut se méfier d'une chèvre dans le repaire du lion.» (1989, p. 12) Les humains sont donc aussi différents entre eux que les différentes espèces animales entre elles.

De plus, les liens entre les personnages se construisent sur le modèle du rapport dominant/dominé³⁰. Dans la logique animale qui le dirige, trois possibilités s'offrent au sujet en devenir: manger sa proie, être mangé en tant que proie, ou s'allier au prédateur pour éviter de l'être. L'autre n'est donc plus considéré dans sa qualité de personne ou d'individu, mais en tant que proie. Cette considération nous amène à postuler que la prédation instinctuelle à laquelle se livre les personnages koltésien est un phénomène aveugle, un processus purement mécanique. Roberto le constate à ses dépens: «Quand j'avance, je fonce, je ne vois pas les obstacles, et, comme je ne les ai pas regardés, ils tombent tout seuls devant moi.» (2001, p. 22) Comme le note Fischer-Barnicol, «Zucco

agit comme l'animal de Bataille³¹ qui ne se distingue pas de son semblable qu'il dévore» (1997, p. 65).

Ubersfeld avance également que «chacun des meurtriers [du dramaturge] se caractérise par, si l'on peut dire, sa bonne conscience» (2001, p. 135-136). Elle croit que ces derniers sont indifférents devant leur victime et ne ressentent aucune culpabilité. Nous sommes en partie d'accord avec cette affirmation. Nous reconnaissons que les assassins chez Koltès réagissent rarement de manière sensible à leurs crimes. La raison en est bien simple: lorsqu'ils commettent leur crime, ils ne sont plus eux-mêmes. L'instinct vient en quelque sorte neutraliser, court-circuiter leur subjectivité. D'où cette autre question d'Ubersfeld: «La nature humaine veut-elle le bien, ou veut-elle la mort de l'Autre ?» (2001, p. 137). Nous limiterons ici notre réponse à une brève considération. Lorsqu'ils deviennent animaux, la *nature* ontologique des personnages change de dimension. Dès lors, il ne sera plus question pour ces sujets de *nature humaine*, mais d'instinct animal. Et l'instinct animal ne connaît ni le Bien ni le Mal, il ne connaît que la soif de survivre.

Les individus devenant assimilent l'espace urbain dans lequel ils évoluent à la jungle ou à une savane remplie d'animaux. C'est dire que des ennemis mortels se côtoient continuellement en plein cœur de la ville. Cette réalité pousse Roberto à dire à la Dame:

Regardez tous ces fous. Regardez comme ils ont l'air méchant. Ce sont des tueurs. Je n'ai jamais vu autant de tueurs en même temps. Au moindre signe dans leur tête, ils se mettraient à se tuer entre eux. Je me demande pourquoi le signal ne se déclenche pas, là, maintenant, dans leur tête. Parce qu'ils sont tous prêts à tuer. Ils sont comme des rats dans les cages des laboratoires. Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche ; je vois leurs poings serrés dans leurs poches. Moi, je reconnais un tueur au premier coup d'œil ; ils ont les habits pleins de sang. Ici, il y en a partout ; il faut se tenir tranquille, sans bouger ; il ne faut pas les regarder dans les yeux. Il ne faut pas qu'ils nous voient ; il faut être transparent. Parce que sinon, si on les regarde dans les yeux, s'ils s'aperçoivent qu'on les regarde, s'ils se mettent à nous regarder et à nous voir, le signal se déclenche dans leur tête et ils tuent, ils tuent. Et s'il y en a un qui commence, tout le monde ici va tuer tout le monde. Tout le monde n'attend que le signal dans la tête. (2001, p. 79-80)

Zucco croit que sa violence animale s'est généralisée à tous les individus de la société. Sa violence personnelle apparaît dès lors comme une violence préventive, défensive: il tue les autres avant que ceux-ci ne le fassent.

3.8 Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous nous sommes penché sur la problématique de l'affect qui accompagne le concept du devenir-animal chez Deleuze et Guattari. Nous avons d'abord défini très largement le mot *affect*, avant d'en préciser le sens chez les philosophes. À l'opposé des sentiments, émotions et passions, l'affect n'est pas une puissance individualisante. Celui-ci peut parfois mettre en péril l'intégrité du Moi du sujet qui en subit les ondes de choc. Nous avons ensuite comparé les notions d'affect et de percept. Nous avons montré que toutes les deux découlent d'un événement premier duquel elles se détachent à leur éclosion. Ainsi, l'affect naît d'une affection première et le percept d'une perception originelle. Chacune de ces notions est un mode distinct de connaissance du monde. Nous les avons également distingué en montrant que l'affect est un courant intensif qui innerve la conscience du sujet, tandis que le percept naît du contact avec ce qui nous entoure, c'est-à-dire du paysage. Nous nous sommes également arrêté sur les conséquences identitaires de l'affect. Nous avons vu que les affects purs entraînent souvent un processus de déshumanisation chez l'individu devenant.

La déshumanisation fonctionne différemment pour Félice, Abad et Roberto. Celle de Félice commence suite à son admission à l'asile lorsque ses cheveux se déterritorialisent et deviennent une crinière. Pour sa part, c'est à une entreprise d'humanisation qu'est livré Abad. Pour le rendre familier aux habitants du hangar, Charles lui donne un nom comme pour l'*apprivoiser*. La déshumanisation de Roberto passe par les meurtres auxquels il se livre dans la pièce. Le tueur en série est le seul personnage de notre corpus à mener son entreprise de déshumanisation jusqu'à la Mort, ou au *corps-sans-organes* cher à Deleuze et Guattari. Cependant, la déshumanisation ne se limite pas à ces quelques exemples. Chez Félice, elle provoque la déterritorialisation de son érotisme humain pour en faire une sexualité proprement animale. Le silence est un autre élément par lequel opère la déshumanisation d'Abad. Chez Roberto Zucco, elle se réalise par l'intermédiaire des *anicomparaisons* qu'il établit avec l'hippopotame et le rhinocéros. Nous avons aussi noté que la violence, en faisant resurgir l'instinct proprement animal de l'homme, renforce le dynamisme de l'entreprise de déshumanisation des personnages koltésiens.

CONCLUSION

1 Le rhizome animal

Les animaux constituent chez Koltès ce que Deleuze et Guattari nomment un rhizome¹. Dans *Mille plateaux*, les philosophes avancent que «sous leur forme de meute, les rats sont des rhizomes. Les terriers le sont, sous toutes leurs fonctions d'habitat, de provision, de déplacement, d'esquive et de rupture» (1980, p. 13). Quelques questions s'imposent d'emblée. D'abord, qu'est-ce qu'un rhizome ? Quels sont ses modes de fonctionnement et ses spécificités ? Quelles sont ses fonctions dans les textes littéraires que nous étudions ?

Le rhizome est un système signifiant² composé de plusieurs dimensions ou réseaux. Celui-ci rompt avec l'esprit binaire et le dualisme manichéen de type bon/méchant au profit d'une logique des multiplicités, de la déterritorialisation, des devenirs et affects animaux, etc. Aussi, le rhizome

[...] n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...]. Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 31)

Le rhizome repose sur un principe de transformations continues, de changements perpétuels. Cependant, son dynamisme interne

[...] peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. On n'en finit pas avec les fourmis, parce qu'elles forment un rhizome animal dont la plus grande partie peut être détruite sans qu'il cesse de reconstituer (Deleuze et Guattari, 1980, p. 16)

Dans sa version animale, le rhizome fonctionne tant qu'il reste deux individus pour perpétuer l'espèce, ce qui en fait un élément presque indestructible et intemporel d'une certaine façon.

Le rhizome animal élaboré par Koltès dans notre corpus comporte au moins trois dimensions qui fonctionnent chacune suivant sa propre logique interne. La première dimension de ce rhizome, qui fait l'objet du premier chapitre de notre mémoire, concerne l'animal en soi, c'est-à-dire la bête en tant que créature signifiante. Nous avons analysé cette dimension en s'inspirant du modèle du bestiaire. Celui-ci nous a permis de caractériser les animaux présents dans les textes du dramaturge (animaux domestiques ou sauvages (africains), vertébrés et invertébrés, nocturnes, etc.) et de leur attribuer une signification (représentant de la vie, de la mort, de la fuite et du mouvement, de l'altérité et de la différence, du même). Nous avons ensuite démontré que l'ensemble des bêtes koltésiennes est soumis à un processus de renversement qui modifie sa structure interne. Par ce processus, les animaux domestiques comme le chien et le chat s'ensauvagent et se joignent à des populations animales. C'est dire que les animaux du dramaturge sont eux aussi portés par des devenirs singuliers qui les rapprochent des monstres du *téâtre* de Sarrazac. Ces considérations nous ont amené à postuler que les animaux du dramaturge forment un anti-bestiaire, c'est-à-dire un bestiaire de la fuite, du combat, du devenir, de l'affect, du percept et de la Mort.

Dans la deuxième dimension de son rhizome, que nous étudions dans le chapitre deux de notre mémoire, Koltès met l'identité de ses personnages en rapport avec l'animalité. À l'instar des philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, il entrevoit l'animal comme un devenir possible de l'homme, autrement dit un *devenir-animal*. Le concept de devenir-animal élaboré par les philosophes repose sur de nombreux postulats. Il est d'abord un phénomène mineur qui singularise, marginalise ou déterritorialise celui qui le vit. Selon ses théoriciens, il repose sur une alliance de type anormale qui opère à la manière d'une contagion entre hétérogènes. Il ne faut surtout pas penser cette contagion anormale en termes de *progression* ou de *régression*. Elle est plutôt une *involution* qui entraîne la création de nouveaux signes, de nouveaux paradigmes et de nouveaux agencements chez le sujet devenant. Les devenirs impliquent aussi une fuite que les philosophes nomment le mouvement de *déterritorialisation*. Grâce à lui, les personnages peuvent s'arracher de leurs territoires personnels et subjectifs pour explorer de nouveaux espaces. Les devenirs-animaux des sujets koltésiens se manifestent aussi par les *figures animales* et les *animots* qui en sont des modalités verbales.

Dans le troisième plateau du rhizome – le troisième chapitre de notre mémoire – nous avons traité l'animal comme une intensité, un *affect*. Nous avons montré que Koltès crée de nouveaux affects dans notre corpus, notamment des affects animaux. Ces derniers ont la propriété d'éloigner les personnages de leur identité en les entraînant dans un processus de déshumanisation. Les devenirs-animaux provoquent d'abord la *déstratification* de la conscience des personnages koltésiens. C'est cette déstratification modifie les systèmes affectifs et perceptifs des personnages en profondeur. Aussi, les affects animaux de Félice déterritorialisent ses pratiques sexuelles, ceux d'Abad l'obligent à se taire et ceux de Roberto en font une bête féroce. La déshumanisation de Roberto se manifeste aussi par le langage. Par deux fois dans la pièce, il se compare aux animaux par l'entremise d'*anicomparaisons*. Les *figures animales* qu'il utilise alors sont composées d'*animots*, qui sont des affects animaux de nature verbale. De plus, la déshumanisation de ces personnages passe aussi par la résurgence de leur instinct qui efface leur *logos* humain. Les diverses tensions vécues par les sujets au cours du processus les conduisent éventuellement à la violence.

Dans leur analyse, Deleuze et Guattari dégagent six principes³ assurant le fonctionnement du rhizome. Trois de ces principes s'appliquent directement au rhizome animal élaboré par le dramaturge dans notre corpus. Ceux-ci sont les principes de connexions, d'hétérogénéité et de multiplicité. La contagion qui caractérise les devenirs-animaux résultent des connexions inter-règles, des noces contre nature, qui lient les hommes et les animaux. C'est pourquoi les philosophes défendent l'idée que nous «faisons rhizome avec nos virus, ou plutôt nos virus nous font faire rhizome avec d'autres bêtes» (1980, p. 18).

Le rhizome animal du dramaturge respecte aussi le principe de diversité et d'hétérogénéité institué par Deleuze et Guattari. Ce principe porte essentiellement sur les caractères de la différence et de l'altérité. Le bestiaire et les devenirs de Koltès sont marqués par la variété. En effet, on rencontre près d'une soixantaine de bêtes différentes dans son bestiaire, de même qu'une multitude de devenirs-animaux dans ses textes. Le rhizome du dramaturge s'enrichit de ce principe d'hétérogénéité, qui en ouvre constamment les frontières, qui en agrandit les dimensions.

Comme nous l'avons montré dans notre premier chapitre, l'animal renversé de Koltès fonctionne à la manière d'une meute en soi. En effet, «tout animal est ou peut être une meute, mais d'après des degrés de vocation variable» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 294-295). En recourant à la figure du renversement, le dramaturge transforme des animaux domestiques comme le chien et le chat en des monstres voraces. Dans *La fuite*, le développement de la multiplicité féline est en partie assuré par la main de l'homme: «La cause évidente de la multiplicité des chats à cet endroit se trouve dans les gros sacs que, plusieurs fois par jour, des gérontocrates graves et furtifs déballent au pied des buissons isolées» (1984, p. 9). Dans *Quai ouest*, la prolifération des chiens sauvages est causée par les devenirs-animaux d'Abad qui font du hangar désaffecté un espace *fauve* propice à l'existence des bêtes.

2 Comparaison des devenirs-animaux d'un personnage et d'un texte à l'autre

Les devenirs-animaux de Félice, Abad et Roberto, sont tous des cas uniques, des événements singuliers. L'unicité, la singularité des devenirs koltésiens s'expliquent par deux facteurs. Le premier de ces facteurs est la démarcation qui existe entre ces derniers et la théorie proposée par Deleuze et Guattari. D'une certaine manière, les devenirs conçus par le dramaturge se conforment à quelques postulats des philosophes, notamment le caractère *mineur* du devenir et les idées d'*involution* et de *déterritorialisation* qui s'y rattachent.

Tout se passe comme si Koltès écrivait sa conception propre du devenir-animal dans ses textes littéraires. En effet, il rénove ce concept en y adjoignant des composantes qui lui sont propres: les *figures animales* et les *animots*. Nous avons déjà défini ces derniers comme des modalités verbales du devenir qui permettent l'émergence du corps affectif dans le texte. Ces affects langagiers marquent une rupture dans l'homogénéité, la continuité du discours, en opérant un transfert de propriétés animales dans l'homme. Ce passage incorporel de l'animal en l'homme accélère le processus de déshumanisation des sujets devenant. C'est dire que l'efficacité interne des devenirs se trouve augmentée par les *figures animales* qui occasionnent une contagion langagière chez les personnages du dramaturge. Koltès innove également en associant les devenirs-animaux d'Abad dans *Quai ouest* à une pathologie physique (l'albinisme) et à la lumière de sa pièce. Ce

faisant, l'écrivain fait de son personnage une *bête lumineuse albinos*, c'est-à-dire une figure très particulière de l'altérité.

Koltès déroge également à certains codes établis par les philosophes, comme l'alliance anormale et la succession des devenirs. D'abord, ils soutiennent que les devenirs-animaux naissent *toujours* d'un pacte avec une entité supérieure qu'ils nomment l'*Anormal*. Ils rejettent d'emblée les explications héréditaire ou génétique en instaurant que les devenirs relèvent exclusivement d'une alliance contre nature entre des termes hétérogènes. Koltès transgresse cette *loi* dans les cas de Félice et de Cécile de *Quai ouest*. Le dramaturge invente alors des devenirs qui sont rattachés à leur famille, à leur sang, à leur hérédité. Par ailleurs, les devenirs-animaux de Koltès sont capables de conduire le sujet vers des devenirs-moléculaire, imperceptible, intense, etc. En amont, Deleuze et Guattari croyaient que seuls les devenirs-femme ou enfant avaient la puissance et l'intensité nécessaires pour entraîner les sujets devenant vers des devenirs de troisième type. Dans le cas de Roberto, par exemple, les différents devenirs (viral, invisible, anonyme) s'organisent autour de ses devenirs-animaux. C'est dire que chez Koltès, les devenirs-animaux assujettissent et précèdent les autres devenirs.

De plus, Deleuze et Guattari nient l'apport de la comparaison, de l'imitation et de l'identification dans la réalisation des devenirs-animaux. Ils croient que ces trois actions neutralisent l'action du devenir en détournant le sujet devenant de son objectif. Pour sa part, Koltès utilise la comparaison, l'imitation et l'identification pour complexifier les manifestations de ses devenirs. Ainsi, le mimétisme animal permet à Félice de se créer un nouveau corps parfaitement adapté à sa condition de bête en puissance. Dans son cas, la problématique des devenirs est liée à la question de la performance, au sens théâtral du terme. En distribuant dans son corps humain de nouvelles vitesses et intensités, de nouveaux affects, elle parvient à se fabriquer un corps qui a *à voir* avec celui de l'animal.

De leur côté, Abad et Roberto se comparent et sont comparés à des animaux. En se comparant aux bêtes, ils se projettent dans une autre dimension ontologique. En effet, les comparaisons avec les bêtes qu'ils utilisent pour se décrire les plongent dans le paradigme de l'animalité. Ils incorporent alors l'animal, quelque chose *de* l'animal, ce qui provoque le blanchiment d'Abad et le plonge dans le silence qui caractérise l'existence des bêtes. Ces caractéristiques nouvelles qu'il acquiert par l'entremise des

anicomparaisons font de lui le spécimen minoritaire par excellence. De la même manière les *figures animales* employées par Zucco lui permettent de s'approprier et d'incorporer la violence propre à l'anti-bestiaire koltésien, ce qui fait de lui prédateur social déterritorialisé partout où il se trouve.

Le deuxième facteur qui explique la singularité des devenirs koltésiens est les différences qu'ils entretiennent entre eux. En effet, les devenirs que nous avons étudiés ne se ressemblent pas, hormis quelques traits généraux (le caractère *mineur*, l'involution et la déterritorialisation). Aussi, les personnages que nous avons analysés passent tous par la déterritorialisation. Dans le cas de Félice, il s'agit d'une déterritorialisation physique et psychique; celle d'Abad est familiale et émotive; tandis que Roberto incarne le Déterritorialisé, lui qui l'est sur les plans spatial, criminel et sexuel. C'est dire que la richesse des devenirs-animaux de Koltès, à l'instar de son anti-bestiaire, vient de leurs différences qui sont créatrices de nouveaux signes et de sens inédits.

Nous l'avons démontré, les devenirs-animaux créés par Koltès sont articulés dès ses textes de jeunesse, et ils vont en se complexifiant davantage. Les devenirs de Félice sont les plus rudimentaires. Ils prennent leur appui sur les *figures animales* qu'elle utilise et les imitations animales auxquelles elle se livre. Ce sont ces imitations qui provoquent sa déterritorialisation corporelle et la libre circulation d'affects animaux dans son être. Les devenirs d'Abad sont peut-être les plus complexes parmi ceux de notre corpus. En effet, ceux-ci empruntent à la comparaison sans toutefois s'y limiter, en plus de se renforcer par l'association avec l'albinisme et les textures lumineuses de la pièce. Finalement, les devenirs de Roberto sont la cause de sa triple déterritorialisation, qui le confine dans une animalité irréversible. Ces quelques considérations nous amènent à postuler que Koltès est un grand écrivain de devenirs-animaux, un grand littérateur de l'animalité.

NOTES

Introduction

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Coll. «Critique», Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 206 p.
2. Dans le but de varier le vocabulaire de notre étude, nous emploierons le terme *bête* comme synonyme à *animal*, sans le connoter négativement.
3. Jacques Derrida, «L'animal que donc je suis», in *L'animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, sous la dir. de Marie-Louise Mallet, Coll. «La philosophie en effet», Paris, Galilée, 1999, p. 251-301.
4. Herman Melville, *Moby Dick*, trad. de l'anglais par Henriette Guex-Rolle, Coll. «Garnier Flammarion», Paris, GF Flammarion, 1989, 597 p.
5. Isidore Ducasse et Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, Coll. «La Bibliothèque de la Pléiade», Paris, NRF Poésie/Gallimard, 1970, 1448 p.
6. Jack London, *Le fils du loup: Récits*, trad. de l'anglais par Louis Postif et S. Joubert, Coll. «Phébus libretto», Paris, Phébus, 2000, 206 p.
7. Franz Kafka, *La métamorphose*, trad. de l'allemand par Alexandre Vialette, Coll. «Le livre de poche», Paris, Gallimard, 1965, 177 p.
8. David Herbert Lawrence, *Jack dans la brousse*, trad. de l'anglais par Lilian Brach, Coll. «Imaginaire», Paris, Gallimard, 2004, 462 p.
9. Mikhaïl Afanas'evich Boulgakov, *Cœur de chien*, trad. du russe par Janine Lévy, Coll. «Kiosque», Paris, Flammarion, 1998, 142 p.
10. Valère Novarina, *Le discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987, 327 p.
11. William Golding, *Sa majesté des mouches*, trad. de l'anglais par Lola Tranec, Coll. «1000 Soleils», Paris, Gallimard, 1983, 245 p.
12. Ce dernier «parfois s'oubliait tellement dans la contemplation soutenue de la bête, qu'il croyait réellement avoir un instant ressenti l'espèce d'existence d'un tel être». Karl Philipp Moritz, «Anton Reiser», p. 38, in *La légende dispersée: Anthologie du romantisme allemand*, sous la dir. de Jean-Christophe Bailly, Coll. «10/18», Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1976, p. 35-43.

13. Greta Rodriguez-Antoniotti, «L'homme-chien ou la fraternité du désespoir», in *L'annuaire théâtral: Couleurs de la scène africaine*, no 31 (printemps), 2002, p. 33 à 44.
14. Nous empruntons ce néologisme au philosophe Gaston Bachelard (1970, p. 12).
15. Anne Ubersfeld, *Bernard-Marie Koltès*, Coll. «Apprendre», Arles, Actes Sud – Papiers, 2001, 209 p.
16. Bernard-Marie Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, 153 p. Nous utiliserons désormais l'abréviation *La fuite*.
17. Dans un court texte, Lucien Attoun relate l'événement suivant: «En 1977, Bernard-Marie Koltès m'envoyait un manuscrit, *La ville aux chats*. Je lui suggérais de trouver une autre forme que celle du théâtre et j'ai appris, beaucoup plus tard, qu'il en avait fait un roman, *La fuite à cheval très loin dans la ville*» (*Théâtre/public*, 1997, p. 24).
18. Gilles Costaz et Bernard-Marie Koltès, «Entretien avec Gilles Costaz», in *Une part de ma vie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999a, p. 85-94.
19. Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988a, 62 p. Nous écrirons dorénavant *La nuit*.
20. Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 107 p.
21. Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba – Coco*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, 139 p.
22. Voir Pascale Froment, *Je te tue: Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*, Coll. «Le vif du sujet», Paris, Gallimard, 1991, 472 p.
23. Au mois d'avril 1987, Roberto Succo, le vrai cette fois, a abattu André Castillo, un policier originaire de la ville. Dès la sortie en salle de la pièce de Koltès, la veuve de Castillo, massivement appuyée par différents syndicats de gendarmes français, a milité pour son interdiction et remporté sa cause. À leur tour, de proches collaborateurs et amis intimes du dramaturge, avec Chéreau et Michel Piccoli en tête, se sont insurgés contre cet acte de censure dans un texte manifeste dans lequel il est écrit : «Ange blanc, Ange noir. Tous ces cris sont en nous, toujours, bourreaux, assassins et victimes tout à la fois. Koltès assoiffé de vie, mourant, a voulu renaître à travers Roberto Zucco et mourir à ses côtés. N'assassinez pas Koltès» (In Ubersfeld, p. 72). L'interdiction du préfet a par la suite été levée par les hautes autorités françaises sous le couvert de la liberté d'expression.
24. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Coll. «Paradoxe», Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 187 p.
25. Michel Genson et Bernard-Marie Koltès, «Entretien avec Michel Genson», in *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 115-120.

26. Lucien Attoun et Bernard-Marie Koltès, «Juste avant la nuit», *Théâtre/public: Koltès, Deutsch, Wilms, Nordey, Vincent, Foreman*, no 136-137 (juillet-octobre), 1997, p. 24-43.

27. C'est pourquoi Deleuze et Guattari se demandent si ce n'est «pas d'abord par la voix qu'on devient animal ?» (1980, p. 10).

28. Nous soulignons.

29. Émile Zola, *La bête humaine*, Coll. «Classiques français», Paris, Booking International, 1993, 347 p.

30. Bernard-Marie Koltès, «Si un chien rencontre un chat...», in *Prologue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 122-123.

31. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, 60 p. Nous écrivons *La solitude* à l'avenir.

32. Paola Marrati-Guénoun, «L'animal qui sait fuir», in *L'animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, op. cit., p. 197-214.

33. Hugo von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, NRF Poésie/Gallimard, 1999, 238 p.

34. L'écrivain allemand interprète cette *participation contre nature* comme une «intrusion au-dedans [des dites] créatures, ou le sentiment qu'un fluide de vie et de mort, de rêve et de veille s'est écoulé en elles l'espace d'un instant» (1999, p. 47).

35. Hofmannsthal croit que dans une certaine mesure les bêtes «ont la force de nous ensorceler» (1999, p. 66).

36. Bernard-Marie Koltès, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, 125 p. Nous dirons désormais *Combat*.

37. Nous soulignons.

38. Virginia Woolf, *La mort de la phalène et autres nouvelles*, trad. de l'anglais par Hélène Bokanowski, Coll. «Points», Paris, Les Éditions du Seuil, 1982, 251 p.

39. Claude Gauvreau, *La charge de l'original épormyable*, Coll. «Œuvres de Claude Gauvreau», Montréal, L'hexagone, 1992, 250 p.

40. Il va sans dire que ces auteurs ont tous vécu, à différents degrés, les effets d'un devenir-animal quelconque.

41. Voir Ubersfeld, p. 27.

42. «Je ne conçois un avenir (comment te l'expliquer ?) que dans une espèce de déséquilibre permanent de l'esprit, pour lequel la stabilité est non seulement un temps mort, mais une véritable mort. Et ce «déséquilibre» (je n'aime pas le mot, mais je n'en trouve pas d'autre), je n'ai pas encore le courage d'y atteindre, car il me faut briser une chaîne que je n'ai pas le courage de briser» (1999b, p. 68).

43. C'est pourquoi nous croyons que son *cas* relève de la schizo-analyse, cette méthode d'investigation élaborée en collaboration par Deleuze et Guattari, plutôt que de la psychanalyse traditionnelle. La schizo-analyse s'intéresse à l'étude de l'altérité, des multiplicités, des devenirs et des affects, qui sont des éléments essentiels pour comprendre la vie et l'œuvre de Koltès.

44. Dans *Une part de ma vie*, Alain Prique précise dans une note de bas de page que «la période où [Koltès] pensait «ne plus jamais écrire» a duré moins d'un an» (1999a, p. 10).

45. Parlant de sa dépression, Koltès écrit dans la lettre du 1^{er} mars 1975: «Les oiseaux entrent jusque dans la pièce, mon immobilité et mon mutisme les a à demi apprivoisés !» (1999b, p. 93).

46. Voir «Repères biographiques», *Magazine littéraire*, no 395 (février), 2001, p. 31.

47. Il déclare en entrevue : «Mon homosexualité n'est pas un pilier solide sur lequel je peux m'appuyer pour écrire. Sur mon désir, bien sûr, mais pas dans sa particularité homosexuelle» (1999a, p. 30).

48. Jean-Pierre Han et Bernard-Marie Koltès, «Entretien avec Jean-Pierre Han», in *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 9-15.

Chapitre 1

1. Les *figures animales* sont des figures de style qui contiennent le nom d'un animal ou de l'un de ses attributs physiques (par exemple les pattes, la gueule, les crocs, la crinière, etc.). La spécificité de ces figures est qu'elles mènent le sujet qui les énonce à une métamorphose incorporelle.

2. André Malraux, *La condition humaine*, Paris, Le livre de poche, 1946, 275 p.

3. Ce mot vient du latin *bestiarus*, lui-même un dérivé de *bestis* (bête).

4. Dont Marguerite de Navarre, Ésope, Jean de la Fontaine et Pline l'Ancien, pour limiter notre énumération à ceux-ci.

5. Guillaume Apollinaire, «Le bestiaire, ou Cortège d'Orphée», in *Alcools*, Paris, NRF Poésie/Gallimard, 1998, p. 143-174.
6. Carl von Linné, *Système de la nature*, 3 vol. Bruxelles, E. Flon, 1796.
7. Konrad Lorenz, *L'agression: Une histoire naturelle du mal*, trad. de l'allemand par Vilma Fritsch, Coll. «Nouvelle bibliothèque scientifique», Paris, Flammarion, 1969, 314 p.
8. Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Coll. «Le livre de poche», Paris, J.-J. Pauvert, 1982, 351 p.
9. Carl Gustav Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles: Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, trad. de l'allemand par Yves LeLay, Genève, Georg, 1989, 770 p.
10. Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1970, 156 p.
11. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^e éd., Paris, Dunod, 1992, 536 p.
12. Sigmund Freud, *L'homme aux loups: À partir de l'histoire d'une névrose infantile*, trad. de l'allemand par Janine Altounian et Pierre Cotet, Coll. «Quadrige», Paris, Presses universitaires de France, 1990, 121 p.
13. À ce sujet, Deleuze et Guattari écrivent avec ironie que «quand la psychanalyse parle des animaux, les animaux apprennent à rire» (1980, p. 294).
14. Dans son *Abécédaire*, Deleuze répond à la question «Qu'est-ce qu'un animal ?», qu'il est «l'être aux aguets». Voir Pierre-André Boutang et Michel Pamart, *L'abécédaire de Gilles Deleuze: I. De A comme Animal à F comme Fidélité*, Prod. SODAPERAGA, France, Éditions Montparnasse, 1995, Vidéocassette VHS, 145 min, son, couleur.
15. Bernard-Marie Koltès, *La marche*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, 48 p.
16. Bernard-Marie Koltès, *Le retour au désert*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988b, 87 p. Nous dirons *Le retour* à l'avenir.
17. Alain Prique et Bernard-Marie Koltès, «Entretien avec Alain Prique», in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 25-30.
18. Bernard-Marie Koltès, «Un hangar, à l'ouest», in *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba – Coco, op. cit.*, p. 123-140.
19. Akira Mizuta Lippit, «L'animal magnétique», in *L'animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida, op. cit.*, p. 181-195.

20. Pour une critique du concept de «pauvreté en monde» des animaux, consulter Giorgio Agamben, «Pauvreté en monde», in *L'ouvert: De l'homme et de l'animal*, trad. de l'italien par Joël Gayraud, Turin, Bibliothèque Rivages, 2002, p. 74-85.

21. Dans la bouche des gardes du chantier, ces sons deviennent «des bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité» (Koltès, 1989, p. 7).

22. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Coll. «Critique», Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, 645 p.

23. Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et Mr. Hyde*, trad. de l'anglais par Maurice Mourier, Coll. «Presses pocket», Paris, Pocket, 1999, 195 p.

24. Bernard-Marie Koltès, «Carnets de combat de nègre et de chiens», in *Combat de nègre et de chiens*, *op. cit.*, p. 109-126.

25. Nous soulignons.

26. Le *liboson* est un «loup-garou des traditions du Rio de la Plata [Mexique], dont les caractéristiques sont variables selon les régions» (Borgès et Guerrero, 1970, p. 9).

27. Ces créatures sont des devenirs possibles de l'homme, et non ses doubles maléfiques. Ils le conduisent cependant plus loin que le font les devenirs-animaux, car ils déclenchent chez le sujet des métamorphoses physiques : ses dents et poils s'allongent, ses yeux jaunissent, son rythme cardiaque et sa circulation sanguine s'accroissent, etc.

28. Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtre du monde*, Coll. «Villégiatures / Essais», Rouen, Médian, 1995, 359 p.

29. Nous soulignons.

30. Les didascalies portant sur le mouvement des oiseaux se trouvent aux pages 16, 20, 87 et 102.

31. Nous soulignons

Chapitre 2

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, «1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible», in *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 284-380.

2. Laurent Milesi, «Zo(o)graphies: «Évolutions» darwiniennes de quelques fictions animales», in *L'animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, *op. cit.*, p. 11-46.

3. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, 112 p.
4. Jean-François Caron, *La nature même du continent*, Montréal et Arles, LEMÉAC Actes Sud – Papiers, 2004, 78 p
5. En réalité, le *déracinement* koltésien est une modalité possible du mouvement de déterritorialisation.
6. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: L'anti-Oedipe*, nouv. éd. augm., Coll. «Critique», Paris, Les Éditions de Minuit, 1972/1973, 493 p
7. Les différents noms d'oiseaux dont le Frère et la Sœur affublent la Gamine sont une autre tentative de la reterritorialiser dans le milieu familial.
8. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, «28 novembre 1947 – Comment se faire un Corps sans Organes ?», in *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 185-204.
9. Nous empruntons ce mot à Derrida, pour lui faire dire autre chose (1999, p. 290). Pour nous, l'*animot* est un performatif qui conduit le sujet de la métaphore à la métamorphose. En énonçant l'*animot*, le sujet s'accomplit comme animal.
10. Bernard-Marie Koltès, *L'héritage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, 78 p.
11. Ses filles Félice et Barba sont nées en même temps, à l'instar des jumeaux Remus et Romulus qui devinrent les fondateurs de Rome selon la légende. Des deux filles, seule Félice subit de manière aussi décisive l'influence des devenirs-animaux maternels.
12. Nous soulignons.
13. Nous soulignons.
14. Nous soulignons.
15. Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», Paris, Presses universitaires de France, 1968, 409 p.
16. Nous reviendrons sur ce point dans le troisième chapitre de notre mémoire.
17. Ce qui explique pourquoi Félice «n'arrivait pas à appuyer sur le bouton de la sonnette, à côté de la porte» (1984, p. 21).
18. Vladimir Slepian, «Fils de chien», *Minuit*, no 7 (janvier), 1974, p. 12-33.
19. Alain Prique et Bernard-Marie Koltès, «Troisième entretien avec Alain Prique», in *Une part de ma vie*, *op. cit.*, p. 47-61.

20. Nous soulignons à toutes les fois.
21. Hervé Guibert et Bernard-Marie Koltès, «Comment porter sa condamnation», in *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 17-23.
22. Le *Solitaire* constitue une forme privilégiée de spécimen minoritaire.
23. Voir Shawn Huffman, «La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès: Le cas de l'ombre», *L'annuaire théâtral: Regards croisés: Théâtre et interdisciplinarité*, no 26 (automne), 1999, p. 69-83.
24. Notre réflexion s'inscrit dans le sillon des analyses sur l'être et la lumière amorcées par Huffman dans son article et des études menées dans le cadre de son groupe de recherches intitulé «Configurations lumineuses et le corps percevant dans le théâtre contemporain européen et nord-américain», subventionné par le F. Q. R. S. C.
25. Nous soulignons.
26. Ce dernier change huit fois de lieu dans les dix tableaux dans lesquels il apparaît.
27. Ce vêtement militaire renvoie à l'imaginaire du guerrier, du prédateur.
28. Paradoxalement, c'est dans les lieux de mouvement, de passages (comme le métro et la gare), que le tueur ralentit ou interrompt sa course.
29. Ce meurtre est raconté par la Mère.
30. Roger-François Gauthier (dir. publ.), *Koltès, combats avec la scène*, Coll. «Théâtre aujourd'hui, no 5», Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 200 p.
31. La graphie du nom de cet acteur varie d'un critique à un autre. Pour sa part, Anne Ubersfeld l'écrit Jerzy Radziwilowicz (2001, p. 73).
32. Dans une mise en scène de Bruno Boëglin au TNP de Villeurbanne, en 1991.
33. Dans un numéro spécial de la revue *Europe* consacré à Koltès, Danan s'interroge: «Pense-t-il [Roberto] beaucoup plus que l'hippopotame et le rhinocéros auxquels il se compare ?» (1997, p. 103).
34. Nous soulignons.
35. Ce faisant, il endosse un rôle analogue à celui du déflorateur sacré dans les sociétés d'initiation sexuelle.

Chapitre 3

1. Selon Deleuze et Guattari, la conscience humaine est stratifiée, c'est-à-dire qu'elle est composée de différents niveaux ou plateaux. La *déstratification*, qui implique le passage d'un niveau de la conscience à un autre, est une forme aiguë de déterritorialisation psychologique.

2. Il s'agit là du caractère *spirituel* des devenirs-animaux, qui «portent sur un Esprit animal, esprit-jaguar, esprit-oiseau, esprit-ocelot, esprit-toucan, qui prennent possession du dedans du corps, entrent dans ses cavités, remplissent des volumes, au lieu de lui faire un visage» (Deleuze et Guattari, 1980, p. 216).

3. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Coll. «Bibliothèque de psychanalyse», Paris, Presses universitaires de France, 1967, 523 p.

4. De l'étymon latin *affectio*.

5. Du latin *affectus*.

6. Nous soulignons.

7. Chantal Delourme et Jean-Jacques Lecercle, «Affect», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, sous la dir. de Robert Sasso et Arnaud Villani, Coll. «Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française», Nice, Les Cahiers de Noesis, 2003, p. 30-33.

8. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz: L'archive et le témoin: Homo Sacer III*, trad de l'italien par Pierre Alferi, Coll. «Rivages», Paris, Rivage, 1999, 233 p.

9. Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*, Coll. «Forme sémiotique», Paris, Presses universitaires de France, 1999, 260 p. .

10. À la différence des émotions, sentiments et passions, l'affect est un mode de pensée non représentatif. Certes, nous savons qu'il active certaines modalisations de l'être: le *savoir*, le *pouvoir*, le *vouloir*, le *croire* et le *devoir*, mais nous ignorons ce que déterminent ou représentent objectivement ces modalités. Conséquemment, l'affect est une intensité abstraite, tandis que les autres correspondent à des réalités formelles, c'est-à-dire qu'ils se rapportent à des Idées concrètes.

11. Notre analyse s'inspire encore une fois des travaux du groupe de recherches «Configurations lumineuses et le corps percevant dans le théâtre contemporain européen et nord américain», dirigé par Shawn Huffman et subventionné par le F. Q. R. S. C.

12. Nous soulignons les deux fois.

13. Elle déclare: «Moi, je ne sais pas du tout ce qu'il faut faire. Je vais chercher maman» (1984, p. 91).

14. Benedictus de Spinoza, *Éthique*, trad. du latin par Bernard Poutrat, Coll. «Point essais», Paris, Les Éditions du Seuil, 1999, 694 p.
15. Du latin *perceptum*.
16. Ces romanciers ont également créé des affects de nature animale.
17. Nous soulignons.
18. Élisabeth Rigal, «Désubjectivation», in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 75-81.
19. Nous soulignons
20. C'est en ce sens que Deleuze et Guattari concluent que le «*devenir est une anti-mémoire*» (1980, p. 360, les italiques sont des philosophes).
21. Nous soulignons à toutes les fois.
22. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Folio essais, 1979, 246 p.
23. Octavio Paz, «L'au-delà érotique», *Arguments: L'amour problème*, no 21 (1^{er} trimestre), 1961, p. 10-12.
24. Félice déclare aux gens qu'elle rencontre sur le quai de la «Planque aux Anges»: «Je suis quand même un peu folle, vous savez ; je n'en ai pas l'air, mais schizophrène, je le suis quand même. [...]. Et je suis bien un peu paranoïaque, vous savez, pour faire ce que j'ai fait» (1984, p. 56).
25. Charles dit à Rodolfe, son père: «Il n'y a que moi qui le comprends, il n'y a que moi qui ai le droit de lui parler, je vous interdis de lui parler, je vous interdis d'y toucher» (1985, p. 78).
26. Bernard-Marie Koltès, «Pour mettre en scène «Quai ouest» », in *Quai ouest*, op. cit., p. 104-108.
27. Gilles Deleuze, «Un concept philosophique», *Cahier Confrontation*, no 20 (hiver), 1989, p. 89-90.
28. Astrid Fischer-Barnicol, «Théâtres du crimes: Woyzeck / Zucco», *Théâtre/public: Koltès, Deutsch, Wilms, Nordey, Vincent, Foreman*, no 136-137 (juillet-octobre), 1997, p. 60-67.
29. Nous soulignons.

30. Ce type de rapport renvoie inévitablement aux pratiques de la domination et de la soumission (humiliation) courantes dans les milieux du sado-masochisme.

31. Dans *Théorie de la religion*, Bataille écrit: «La distinction demande une *position* de l'objet comme tel. Il n'existe pas de différence *saisissable* si l'objet n'a pas été posé. L'animal qu'un autre animal mange n'est pas encore donné comme objet» (1973, p. 24, les italiques sont de l'auteur).

Conclusion

1. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, «Rhizome», in *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, op. cit., p. 9-37.

2. Plus encore, le rhizome est un «système ouvert de /multiplicités/ sans racines reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou /plateau/) qui ne présuppose ni centre ni transcendance» (Sasso et Villani (dir. publ.), 2003, p. 358).

3. Il s'agit, dans l'ordre, des principes de connexions, d'hétérogénéité, de multiplicité, de rupture assignifiante, de cartographie et de décalcomanie.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire

Oeuvres principales

Koltès, Bernard-Marie. 1984. *La fuite à cheval très loin dans la ville* (roman). Paris: Les Éditions de Minuit, 153 p.

———. 1985. *Quai ouest* (théâtre). Paris: Les Éditions de Minuit, 107 p.

———. 2001. *Roberto Zucco*, suivi de *Tabataba – Coco* (théâtre). Paris: Les Éditions de Minuit, 139 p.

Autres oeuvres littéraires

Artaud, Antonin. 2004. *Œuvres*. Coll. «Quarto». Paris: Gallimard, 1786 p.

Bailly, Jean-Christophe (dir. publ.). 1976. *La légende dispersée: Anthologie du romantisme allemand*. Collection «10/18». Paris: Christian Bourgois Éditeur, 308 p.

Borgès, Jorge-Luis et Margarita Guerrero. 1970. *Manuel de zoologie fantastique*. Trad. de l'espagnol par Gonzalo Estrada et Yves Péneau. Coll. «10/18». Paris: Christian Bourgois Éditeur, 188 p.

Ducasse, Isidore, et Germain Nouveau. 1970 *Œuvres complètes*. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris: NRF/Gallimard, 1448 p.

Hofmannsthal, Hugo von. 1992. *Lettre de Lord Chandos et autres textes*. Trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider et Albert Kohn. Paris: NRF Poésie/Gallimard, 238 p.

Koltès, Bernard-Marie. 1986. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les Éditions de Minuit, 60 p.

———. 1988a. *La nuit juste avant les forêts*. Paris: Les Éditions de Minuit, 62 p.

———. 1988b. *Le retour au désert*. Paris: Les Éditions de Minuit, 87 p.

———. 1989. *Combat de nègre et de chiens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 125 p.

———. 1995. *Sallinger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 125 p.

- . 1998. *Les amertumes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 59 p.
- . 1999a. *Une part de ma vie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 154 p.
- . 1999b. *Lettres de Saint-Clément et d'ailleurs: Les années d'apprentissage de Bernard-Marie Koltès (1958-1976)*. Metz: Bibliothèques-Médiathèques de la Ville de Metz, 108 p.
- . 2003. *La marche*. Paris: Les Éditions de Minuit, 48 p.
- Lawrence, David Herbert. 2001. *Lettres choisies*. Trad. de l'anglais par André Topia. Coll. «Du monde entier». Paris: NRF/Gallimard, 238 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. *Le Gai savoir: Fragments posthumes (1881-1882)*. Trad. de l'allemand par Pierre Klossowski. Coll. «Œuvres philosophiques complètes». Paris: NRF/Gallimard, 607 p.

Références théoriques

- Bachelard, Gaston. 1970. *Lautréamont*. Paris: Librairie José Corti, 156 p.
- Bataille, Georges. 1973. *Théorie de la religion*. Coll. «Idées». Paris: Gallimard, 159 p.
- Baudrillard, Jean. 1979. *De la séduction*. Paris: Folio essais, 246 p.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris: Presses universitaires de France, 409 p.
- . 1993. *Critique et clinique*. Coll. «Paradoxe». Paris: Les Éditions de Minuit, 187 p.
- . 2003. *Pourparlers*. Coll. «Reprise». Paris: Les Éditions de Minuit, 249 p.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1972/1973. *Capitalisme et schizophrénie: L'anti-Œdipe*, nouv. éd. augm. Coll. «Critique». Paris: Les Éditions de Minuit, 493 p.
- . 1975. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Coll. «Critique». Paris: Les Éditions de Minuit, 159 p.
- . 1980. *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. Coll. «Critique». Paris: Les Éditions de Minuit, 645 p.
- . 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Coll. «Critique». Paris: Les Éditions de Minuit, 206 p.
- Deleuze, Gilles, et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*. Paris: Champs Flammarion, 187 p.

- Desblache, Lucile. 2002. *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*. Clermont-Ferrand: Les Presses universitaires Blaise Pascal, 178 p.
- Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^e éd. Paris: Dunod, 536 p.
- Fontanille, Jacques. 1999. *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*. Coll. «Formes sémiotiques». Paris: Presses universitaires de France, 260 p.
- Mallet, Marie-Louise (dir.). 1999. *L'animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*. Coll. «La philosophie en effet », Paris: Galilée, 563 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1995. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Coll. «Villégiatures/essai». Rouen: Éditions Médiannes, 359 p.
- Sasso, Robert, et Arnaud Villani (dir. publ.). 2003. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Coll. «Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française». Nice: Les Cahiers de Noesis, 360 p.
- Ubersfeld, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Coll. «Apprendre». Arles: Actes Sud – Papiers, 2001, 208 p.
- Zourabichvili, François. 2003. *Le vocabulaire de Deleuze*. Coll. «Vocabulaire de ...». Paris: Ellipses, 95 p.

Dictionnaires, périodiques et articles de périodique

- Baraquin, Noëlla (dir. publ.). 1995. *Dictionnaire de philosophie*. Paris: Armand Colin Éditeur. Sous «Affection», p. 15.
- Deleuze, Gilles. 1989. «Un concept philosophique». *Cahier Confrontation*, no 20 (hiver), p. 89-90.
- Europe: Koltès*. 1997. No 823-824 (novembre-décembre), p. 3-134.
- Huffman, Shawn. 1999. «La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès: Le cas de l'ombre». *L'annuaire théâtral: Regards croisés: Théâtre et interdisciplinarité*, no 26 (automne), p. 69-83.
- Théâtre/public: Koltès, Deutsch, Wilms, Nordey, Vincent, Foreman*. 1997. No 136-137 (juillet-octobre), p. 23 à 68.
- Laplanche, Jean, et J.-B. Pontalis. 1967. *Vocabulaire de psychanalyse*. Coll. «Bibliothèque de psychanalyse». Paris: Presses universitaires de France. Sous «Affect», p. 12-13.
- Paz, Octavio. 1961. «L'au-delà érotique». *Arguments: L'amour problème*, no 21 (1^{er} trimestre), p. 10-12.

- Purkhardt, Brigitte. 1998. «Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir». *Jeu: Bernard-Marie Koltès: Le conte en question: L'automne 1997 en danse*, no 87 (juin), p. 71-98.
- Rey, Alain (dir. publ.). *Le Grand Robert de la langue française: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e éd. ent. rem. et enrich. (1990). Sous «Affect» et «Albinisme», t. 1. Sous «Catachrèse», t. 2. Sous «Déshumanisation», t. 3. Sous «Exosquelette», t. 4. Sous «Involution», t. 5. Sous «Percept», t. 7. Sous «Tératologie», «Territoire» et «Territorialisme», t. 9.
- Rodriguez-Antoniotti, Greta. 2002. «L'homme-chien ou la fraternité du désespoir». *L'annuaire théâtral: Couleurs de la scène africaine*, no 31 (printemps), p. 33-44.
- Slepian, Vladimir. 1974. «Fils de chien». *Minuit*, no 7 (janvier), p. 12-33.
- Gauthier, Roger-François (dir. publ.). *Koltès, combats avec la scène*. Coll. «Théâtre aujourd'hui, no 5». Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 200 p.
- Van Hoof, Henri. 2002. «Un bestiaire linguistique – ou les animaux dans les images du français et de l'anglais». *Méta: Le journal des traducteurs*, XLVII, p. 403-427.

Vidéo

- Boutang, Pierre-André, et Michel Pamart. 1995. *L'abécédaire de Gilles Deleuze: 1. De A comme Animal à F comme Fidélité*. Prod. SODAPERAGA. Paris: Éditions Montparnasse. Vidéocassette VHS, 145 min, son, couleur.